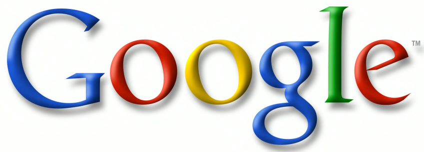
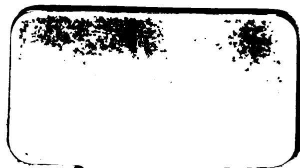

Google


DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA
Taylor Institution.


DOMI
NUS
ILLU
MINA
TIO
MEA
Taylor Institution.



Grundzüge einer Aesthetik

nach

Schopenhauer.



Von

Hermann Klee,

Dr. phil.



BERLIN.

Carl Duncker's Verlag.

(C. Heymons.)

1875.


LIBRARY OF THE TAYLOR
UNIVERSITY
13 NOV. 1934
OF OXFORD

Inhalt.





Die Schopenhauer'sche Philosophie ist bisher wenig von sogenannten Schülern oder Nachfolgern ausgebeutet worden: E. von Hartmann, der sich auf das ganze System warf, ging weit über Schopenhauer hinaus; die einzelnen Zweige des Systems sind aber kaum in irgendwie nennenswerther Weise von Jemandem fruchtbringend bearbeitet worden, vermuthlich, weil das ganze System zu sehr packte, als dass man es unternehmen wollte, in dem einzelnen Fall die Probe auf das Exempel zu machen.[1] Gewiss aber sind seine Ethik und Aesthetik es werth, dass man sie aus dem Ganzen herausschält und klarlegt: wenn nicht mehr, so wird hierdurch doch das Eine erreicht, dass man seine Philosophie nach einer ganz besonderen Seite hin prüft. Meines Erachtens ist dies in Bezug auf seine Ethik noch nicht zur Genüge geschehen, — in Bezug auf seine Aesthetik liegt meines Wissens kein einziger Versuch vor, welcher die reichen Gedanken Schopenhauer's über diesen Gegenstand gruppirt, sichtet und ordnet. Und doch bildet seine Aesthetik einen der wichtigsten Factoren seiner ganzen Philosophie, so dass sich ein solcher Versuch im Interesse des Ganzen reichlich lohnen dürfte. Wer mit dem Schopenhauer'schen System vertraut ist, wer seine Philosophie gründlich kennt und sich zu eigen gemacht hat,

[1]) Von den meist nur erläuternden vortrefflichen Arbeiten Frauenstädt's dürfen wir wohl, weil sie eben weder das System noch einen Theil desselben weiterführen, absehen.

der hat auch, ob er sich dessen bewusst ist oder nicht, eine ganz eigenthümliche Kunstanschauung erworben. Es bedarf nur, um hiervon einen klaren Begriff zu erhalten, der Abstraction von Allem, was nicht in den Bereich der Aesthetik fällt, einer genauen und präcisen Abgrenzung und demnächst einer gründlichen Durchwanderung dieses Gebietes, wie es uns Schopenhauer in seinen Schriften, vornehmlich aber in dem 3. Buch seiner „Welt als Wille und Vorstellung“ in grossen und ziemlich klaren Zügen vorgezeichnet hat.

Eine ganz eigenthümliche Kunstanschauung — sagte ich; eigenthümlich freilich, wie seine Philosophie überhaupt, weil sie sich von der grossen Fahrstrasse entfernt, darum aber keineswegs sonderbar oder wunderlich. Mag seine Philosophie dafür ausgegeben werden, — die von mir beabsichtigte Darstellung seiner Aesthetik, eines wesentlichen Bestandtheils derselben, soll eine neue Stütze werden und wird sie werden, wenn sich die Aesthetik als solche bewährt.

Im Grossen und Ganzen soll die folgende Darstellung sich eng an Schopenhauer's Gedanken anschliessen; doch wird sie in der Organisirung und Schematisirung des Ganzen, sowie in der Durchführung der ästhetischen Begriffe insofern etwas Neues hinzuzufügen versuchen, als die Ausarbeitung dieser Gedanken noch nicht in Schopenhauer's Absicht selbst lag; immerhin aber werden die Blüten und Früchte, die sich etwa ergeben sollten, sich kennzeichnen als aus dem von ihm gepflanzten Keim hervorgegangen, um so mehr, als Licht und Luft — hier also Princip und Methode — dieselben bleiben, die uns der Frankfurter Philosoph vorgeschrieben.

Wie die Philosophie die grundlegende Wissenschaft für alle exacten Wissenschaften ist, die immer auf jene recurriren und sie zur Voraussetzung haben,[1]) so ist derjenige Theil einer Philosophie, in welchem der Grundcharakter des Systems in seinen letzten und höchsten Principien entwickelt wird, also das, was man Metaphysik nennt, der Ausgangspunkt und die Grundlage für alle weiteren Zweige der Philosophie, vornehmlich für Ethik und Aesthetik. Einer jeden Aesthetik — mag sie in den schwachen Versuchen eines Plato bestehen oder wie in der Neuzeit in der complicirtesten Weise systematisch entwickelt sein — haftet das System an, auf welchem sie ruht und worauf sie sich stützen muss. Die Aesthetik kann nicht in der Luft schweben, sondern muss aus metaphysischen Grundbegriffen herauswachsen; jedenfalls ob sie auf diesen Ursprung hindeutet oder nicht, verleugnen kann sie ihn niemals.

Unsere Aesthetiker beginnen ihre Lehrbücher meistens

---

[1]) Vgl. Schopenhauer: „Ueber den Satz vom Grund“, § 51; ferner und hauptsächlich: Welt als Wille und Vorstellung, (3. Auflage), Band I., § 15, pag. 95, dann pag. 97—99; vgl. auch Band II., Cap. 12, pag. 139. 140. — Auch allen nachfolgenden Citaten aus „Welt als Wille und Vorstellung“ liegt die dritte Auflage des Werkes zu Grunde.

mit der Definition des Begriffs Aesthetik, um sich sogleich zu der Abgrenzung und Bestimmung der Begriffe schön, gut, wahr, angenehm, anmuthig, hässlich, lächerlich und anderer zu wenden. Jede dieser Definitionen birgt aber eine Masse Voraussetzungen in sich, zum Mindesten sind sie immer von einer bestimmten philosophischen Richtung gefärbt, die stillschweigend als das Fundament, auf welchem, oder als das Material, mit welchem man weiterbauen kann, angesehen wird. Ferner aber entbehren die Definitionen, die an der Spitze stehen, der nothwendigen Klarheit; weder die Aesthetik, wenn sie von vornherein als Philosophie des Schönen, noch wenn sie als Philosophie der Kunst erklärt wird, lässt errathen, was damit gemeint ist; auch die Erklärungen des Begriffs des Schönen, an der Spitze einer Aesthetik, haben höchstens für den Autor einen Werth, weil sich für ihn an eine solche Definition hundert andere Vorstellungen knüpfen, die beim Auffinden des Begriffs mitgewirkt haben. Für jeden Anderen sind dergleichen Definitionen nur unklare Vorstellungen, in denen für das Bewusstsein nicht einmal latent die richtigen Begriffe enthalten sind.

Sowohl die Scheu vor einer Definition, die um so richtiger sein würde, je unbestimmter und umfassender sie wäre, wie auch die Ueberzeugung, dass die Aesthetik nicht auf eigenem Boden wächst, sondern der Ausfluss einer Metaphysik ist und sich eng anschliessen muss an ein System, und zwar nicht stillschweigend, — weil sie sich dann leicht den Anschein geben könnte, als seien die Prämissen, auf denen sie ruht, unbestrittene —, sondern offen, laut und ausgesprochenermassen, führt uns auf einen anderen Weg, um der Aesthetik näher zu treten und auf den Grund zu kommen.

Dieser Weg kann aber ein doppelter sein. Einmal dürfte es gerechtfertigt erscheinen, die Aesthetik direct aus einem philosophischen System, also wie es unsere Absicht ist, aus dem von Schopenhauer aufgestellten herzuleiten, den Standpunkt, den sie darin einnimmt, bestimmt zu bezeichnen und dann ihre Begriffe daraus des Näheren zu bestimmen und zu entwickeln, oder wir halten uns nur an die Methode, die Schopenhauer der philosophischen Forschung überhaupt zu Grunde legt und wenden diese — selbstverständlich mit Zuhilfenahme der von ihm gefundenen Haupt- und Grundbegriffe — auf die Kunstwelt an: wie ihm die Philosophie in dem Nachdenken und Begreifen der Welt besteht,[1]) ebenso wäre dann für uns die Aesthetik ein Nachdenken und Begreifen der Kunstwelt. Welt und Kunstwelt sind Cirkel von verschiedener Grösse, aber doch concentrisch. Der Mittel- und Cardinalpunkt decken sich, ob wir Schopenhauer als Autorität folgen und seine Aesthetik in derselben Weise als Glied seines Systems entwickeln, wie er, oder ob wir in dem kleinen Kreise bleiben und in diesem von Anfang an ebenso zu denken uns bemühen, wie er in dem grösseren. Die Kreise haben gleiche Centren, ausserdem aber ist der kleinere in seinem

[1]) Welt als Wille und Vorst. Band I., pag. 99: die Ph. wird sein eine vollständige Wiederholung, gleichsam Abspiegelung der Welt in abstracten Begriffen. Band II., pag. 48: Sie ist eine Wissenschaft in Begriffe; pag. 200 u. ff. in dem Capitel 17 „über das metaphysische Bedürfniss"; pag. 201: „Ist es nicht der Sache angemessen, dass die Wissenschaft von der Erfahrung überhaupt und als solcher, eben auch aus der Erfahrnng schöpfe?" pag. 203: „Das Ganze der Erfahrung muss aus sich selbst gedeutet, ausgelegt werden können." pag. 204: „Die Philosophie ist nichts Anderes, als das richtige universelle Verständniss der Erfahrung selbst, die wahre Auslegung ihres Sinnes und Gehaltes."

Umfang ein Theil des grösseren: so wird es denn kommen, dass uns der zweite Weg — nämlich die Betrachtung der Kunstwelt — zu denselben Resultaten führt, wie wenn wir aus der höheren Sphäre — der Betrachtung der Welt im Allgemeinen — zu der niederen erst allmählich herabstiegen.

Wesen der Kunst.

„Der Beginn aller Philosophie ist Verwunderung.“[1]) Dieser Ausspruch ist nicht sowohl eine These, der zufolge die Verwunderung das erste Aufflackern philosophischen Denkens bezeichnet, als vielmehr eine Directive für die Auffindung des Weges, der zur Richtigstellung philosophischer Fragen und zur Lösung philosophischer Probleme führt. Wer sich auf diesen Ursprung aller Philosophie besinnt, wird zu seinem eigenen Vortheil aus dem Labyrinthe überlieferter und sich einander vielfach widersprechender Begriffe und Anschauungen befreit und auf die Sinnenwelt hingewiesen, die allein der Ausgangspunkt aller Erfahrung und alles Wissens ist und von der allein aus unser Denken Stoff, Nahrung und Richtung erhält.[2]) Wer Alles, was nur je über Aesthetik geschrieben worden ist, gründlich studirt, wird gewahr werden, dass die Definitionen von

---

[1]) Aristotel. Metaphys. init.: *διὸ γὰρ τὸ θαυμάζειν οἱ ἄνθρωποι καὶ νὺν καὶ τὸ πρῶτον ἤρξαντο φιλοσοφεῖν.*

[2]) Vgl. wieder die schon mehrfach citirten § 15 des ersten und § 17 des zweiten Bandes der „Welt als W. und V.“, vornehmlich die eben allegirte Stelle pag. 201 des II. Bandes.

Kunst und Schönheit im Lauf der Zeit so verschiedene Gestalten angenommen haben, dass man ihre Aehnlichkeit kaum mehr erkennt: eine gewisse Unsicherheit und Unklarheit wird der Lohn des Strebens sein, welches die Wahrheit aus der Ueberlieferung holen zu können meinte. Man befreie sich nur von diesem Wirrwarr überlieferter Begriffe und stelle sich mitten in die Kunstwelt hinein: alle historischen Reminiscenzen lasse man bei Seite, man schaue und lasse auf sich einwirken! Umgeben von der Kunstwelt, drängt sich dem erwachenden philosophischen Geiste die Frage auf: Was ist sie, was bedeutet sie, was ist die Kunst, was für eine Stellung nimmt sie in der Welt ein?

Wir sind von Jugend auf gewöhnt, die Kunst hochzuschätzen, wir werden von Kindheit an mit der Poesie bekannt, wir lernen Gedichte, gehen in's Theater, hören Concerte, treiben selbst Musik, sehen Denkmäler, Gemälde, Bauten; wir singen und tanzen, und an alles Das gewöhnen wir uns so schnell, dass wir bald darin etwas Alltägliches erblicken. Was es ist, was für eine Art menschlicher Thätigkeit, die man zum Unterschied von anderen Handlungen mit dem Wort Kunstleistungen bezeichnet, was für eine Art Object uns in den Kunstgebilden entgegentritt, bleibt uns so lange verschlossen, als wir nicht zu jener Verwunderung gelangt sind, die uns einen Eingang in die Tiefen der Kunstwelt, wie überhaupt der Welt öffnet.

Dem sich Verwundernden und sich Besinnenden tritt die Kunstwelt zuerst nur als fertiges, mit den Sinnen wahrnehmbares Object entgegen. Und insofern ist sie wie die Welt überhaupt, wie jedes andere Object, für ihn

Vorstellung.[1] Der Sinn dieser Worte ist — präcis ausgedrückt — einfach der: die Kunstwelt ist nur insofern, als sie für mich ist; von einer anderen Existenzart weiss ich nichts, und was sie etwa noch ausser einem Gegenstand der Betrachtung für mich ist, liegt einstweilen ausser meiner Fähigkeit zu erkennen. Oder: die Kunstwelt ist zunächst nur für mich Erscheinung, und nur insofern sie unter die Erscheinung, unter den Begriff des Objectseins fällt, ist sie für mich erkennbar. Sie würde nicht existiren, d. h., für mich nicht da sein, wenn sie nicht von den Functionen meines Verstandes wahrgenommen würde; da sie aber wahrgenommen wird, ist sie Object für mich Subject. Als Object ist sie unterworfen Raum, Zeit und Causalität, und nur Erscheinung für mich, dessen Gehirn nur zur Aufnahme von Erscheinungen, gemäss den sich gleichermassen und parallel im Subject wie im Object ausdrückenden Formen der Erscheinungswelt, fähig ist.

Die Kunstwelt also ist meine Vorstellung: dadurch aber unterscheidet sie sich in nichts von der anderen Welt. Im Uebrigen aber ist der Gewinn, den diese Ueberzeugung von dem Wesen der Kunstwelt einbringt, nicht gross; er besagt weiter nichts als: die Kunstwelt ist ein Gegenstand meiner Betrachtung und kann von mir vermöge der Formen des Raumes, der Zeit und der Causalität erkannt werden — „die Kunstwelt ist mein Gedanke.“ Damit ist aber ihr Wesen ebenso wenig erschöpft wie das der übrigen Welt, die auch nur für den Verstand Vorstellung wäre und

[1]) Schopenhauer „Welt als W. u. V.“ Bd. I. Cap. 1—7; Bd. II. Cap. 1—4. Die folgende Definition von „Vorstellung“ schliesst sich eng an an die in den eben citirten Capiteln weiter ausgeführten Deductionen. Dasselbe gilt im Allgemeinen von dem „Willen“; der Darstellung desselben liegt zu Grunde das zweite Buch des I. und II. Bandes der „Welt als W. und V.“

immer bleiben würde, wenn nicht Hilfstruppen zur Erkenntniss der Welt uns auf anderem Wege entgegenkämen.

Das Selbstbewusstsein[1]) ist es, das mir sagt, dass ich nicht blosser Gedanke, sondern auch Wille[2]) bin; mein Leib, das unmittelbare Object meiner Vorstellung, ist die Objectität des Willens,[3]) und wie ich, so ist per analogiam[4]) die ganze übrige Welt der Objecte — Wille, der zwar nicht direct durch meine Gehirnfunctionen erkannt wird — denn dann wäre er ja Vorstellung — der aber durch seine Objectivation zu meiner Erkenntniss gelangt; das, was sich objectivirt, erfasse ich mehr durch Ahnen und Fühlen, als durch vollständiges mit dem Verstande Begreifen. Characterisirt wird der Wille dadurch, dass er in keiner Weise unter die Formen des Raumes, der Zeit und der Causalität fällt, dass er weder eine Einheit noch eine Vielheit, dass er weder Anfang noch Ende, weder Grund noch Folge hat —, kurz, dass er, ganz für sich allein, rein und nackt betrachtet, für meinen Verstand,

---

[1]) Das viel verspottete Selbstbewusstsein oder unmittelbare Bewusstsein ist gerade auch in den Philosophien, die es nicht kennen wollen, der treibende Factor — ganz besonders auch in der Hegel'schen. So sehr dieser Punkt gerade eine Polemik von Seiten eines jeden einem anderen System huldigenden Philosophen herausfordert und wir uns eigentlich von vornherein gegen diese Angriffe wappnen müssten und auch könnten, so glauben wir doch als ausgesprochene Anhänger Schopenhauers, auf den wir unsere Aesthetik gründen, ruhig darüber hinweg gehen zu können, zumal wir es uns jetzt nicht zur Aufgabe gemacht haben, Schopenhauer zu vertheidigen. — Vgl. cap. 19 des II. Bandes von „Welt als Wille und Vorst.", und ebenda cap. 25.

[2]) Welt als W. u. V., Band I., cap. 17 und 18; vgl. auch Band II. cap. 18.

[3]) Band I., cap. 18, pag. 120.

[4]) Band I., cap. 19, pag. 125: „wir werden alle Objecte, die nicht unser eigener Leib — — — sind, nach Analogie jenes Leibes beurtheilen."

der allein nur über jene Erkenntnissformen verfügt, unerkennbar ist.[1]) Wenn der Wille sich nicht für mich objectivirte und in Formen kleidete, die zu erkennen mein Gehirn fähig ist, würde er für mich gar nicht existiren: so aber hat er mir doch wenigstens einen Schimmer von seinem Wesen aufgedeckt in den Formen, die gleichfalls keiner Veränderung unterworfen sind und deren Stabilität ich nur durch die Identität der individuellen Wiederholungen erkenne. Die grossen unabänderlichen Formen, in denen sich der Wille objectivirt und manifestirt, sind die Ideen der Welt.[2])

Es bedurfte dieser kurzen, mehr als gedrängten Deduction von dem Schopenhauer'schen Willen, um daraus das Wesen der Kunst zu bestimmen. Aber da die dieser Arbeit zu Grunde liegende Methode nicht direct mit den von Schopenhauer gefundenen Resultaten sich zufrieden geben, sondern selbst — natürlich nur in dem beschränkteren Kreise der Kunstwelt — Resultate suchen will, werden wir nicht direct an jene anknüpfen, sondern nur in ihnen einen Wegweiser zur Auffindung dessen sehen, was die Kunstwelt ausser meiner Vorstellung noch mehr ist.

Wir haben also an das unmittelbare Bewusstsein anzuknüpfen, dass mich und per analogiam die Welt als Willen erkennen lässt. Insofern die Kunstwelt zur Welt gehört, wird sie also auch Wille sein. Das aber, was sie spezifisch zur Kunstwelt macht, was sie also von mir und der übrigen Welt unterscheidet, muss noch etwas anderes sein, zu dessen Erkenntniss uns auch das Selbstbewusstsein

[1]) Welt als W. und V., Band I., § 23, pag. 134; pag. 144; pag. 152.

[2]) Vgl. ebendaselbst pag. 154 und weiter § 26 und ff., besonders aber Band II., cap. 18: von der Erkennbarkeit des Dinges an sich.

verhelfen kann: dies sagt mir eben, dass die Kunst nicht mit mir und der Welt direct in eine Parallele zu setzen ist, dass sie sich vielmehr von mir und der Welt dadurch unterscheidet, dass sie von mir, dem Menschen selbst, bewusstermassen geschaffen ist.

Wir werden demnächst also das Schaffen zu untersuchen haben, um das Geschaffene, d. h., das Ding an sich in der Kunstwelt kennen zu lernen. Zugleich werden wir uns erinnern müssen, dass es das menschliche Schaffen, dass es unser Schaffen ist, um uns immer der Hilfe bewusst zu bleiben, die uns das unmittelbare Bewusstsein an die Hand giebt.

Das Schaffen ist kein blosses Denken oder Vorstellen. Wäre es eine blosse Thätigkeit des Verstandes, des Organs für die Erkenntniss der Erscheinungswelt,[1] so wäre das Geschaffene weiter nichts als Vorstellung. Wir haben aber gesehen, dass es als ein Theil der Welt Anspruch auf mehr Realität hat, als bloss auf ein Leben in unserer Vorstellung. Ueberdies ist der Verstand an und für sich von keiner schöpferischen Kraft; er begreift die Erscheinung, d. h. die Objecte, er combinirt die Verhältnisse der Erscheinungswelt und erkennt ihren causalen Zusammenhang: er ordnet, was er vorfindet, auf geschickte Weise, ber das, was er zu ordnen hat, kann er nicht selbst hervorbringen; er schafft nur Form, nur Vorstellung.

Das Schaffen ist auch kein Reflectiren oder Abstrahiren. Diese Thätigkeit, welche diejenige der Vernunft[1] st, schafft zwar ungleich mehr als der Verstand, sie schafft

[1]) Ich halte hier an dem von Schopenhauer aufgestellten Unterschied zwischen Verstand und Vernunft fest; vgl. Welt als W. u. V. Band I., § 4, pag. 13; § 6, pag. 24 u. 25; ferner § 8, pag. 41 u. ff. — Ueber den Satz vom Grunde, 2. Aufl., § 26 u. 27.

Begriffe und durch Verbindung der Begriffe und durch Schlussfolgerungen Kenntnisse und Wissenschaft; aber ihre Grundlage, auf der sie allein operiren kann und die sie nie verlassen darf, wenn sie nicht in's Blaue hineingerathen will, bleibt doch immer das vom Verstande vorbereitete Feld, nämlich die Vorstellung, oder die Erfahrung, auf die sie sich stets zu ihrer eigenen Controle zurückbeziehen muss.[1]) Alles, was die Vernunft schafft, ist und wird nie etwas Anderes als Begriff, und solche Begriffe sind immer nur eine besondere Art von Vorstellungen. Mithin kann ihre Thätigkeit nicht zur Erklärung dessen herbeigezogen werden, was uns nur insoweit noch unklar ist, als es nicht Vorstellung ist.

Weder Denken noch Abstrahiren bringt ein Kunstwerk hervor. Vielleicht ist das Schaffen ein Handeln.

Das Handeln besteht in der Bethätigung und Objectivirung des Willens. Was durch das Handeln geschaffen wird, ist nur Ausdruck des Willens, welchem der Wille selbst inne wohnt.[2]) Nun haben wir freilich gesehen, dass die Kunstwelt als Theil der Welt, zumal sie ja mit dieser zugleich auch die Eigenschaft des Objectseins hat, auch Wille sein muss; doch kam es uns eben auf den specifischen Unterschied der Kunstwelt von der Welt überhaupt an, den zu finden das Handeln als Erklärung von dem Schaffen, welches eben den specifischen Unterschied andeutet, der bis jetzt aber selbst noch nicht gefunden ist, nicht ausreicht.

---

[1]) Welt als Wille u. V., Band I., § 9, pag. 46.

[2]) Vgl. Welt als W. u. V., Band I., § 20, pag. 129: . . . Die ganze Reihe der Handlungen . . . . ist nichts Anderes, als die Erscheinung des Willens, die Sichtbarwerdung, Objectität des Willens.

Das blosse Handeln also ist noch nicht das Schaffen, was wir zu ergründen suchen, wohl aber ein Theil desselben, weil es uns das Ding an sich, das Wesen der Kunstwelt, insoweit sie als Theil der Welt Wille ist, zu erklären geeignet ist. Die Frage ist: Wodurch wird das Handeln ergänzt, um es ganz zu Dem werden zu lassen, was wir das künstlerische Schaffen nennen?

Denken, d. h. Vorstellen, und Reflectiren, d. h. Abstrahiren, — diese Thätigkeiten des Geistes mussten wir aus rein logischen Gründen zurückweisen, weil sie selbst nur Vorstellungen hervorbringen, mithin das Wesen der Kunst, welches eben ausserhalb der Vorstellung liegt, nicht erklären können; das Handeln acceptirten wir zum Theil, weil Handeln Wollen ist und die Kunst bereits als Theil der Welt, als das Gewollte oder als Wille von vornherein, für uns gewissermassen a priori, erkannt worden war. Sollten wir nun finden können, was das Schaffen ausserdem ist, so sind wir nicht im Stande, aus rein logischen Gründen seine Richtigkeit nachzuweisen, weil uns eben die Kenntniss von Dem fehlt, was allein Controle üben kann, nämlich, was das Geschaffene noch ausser dem Willen ist. Desshalb sind wir genöthigt, unsere Zuflucht zu dem unmittelbaren Bewusstsein zu nehmen, hoffend, dass Das, was wir auf diesem Wege finden, sich durch sich selbst und durch seine Anwendung als richtig erweisen wird.

Das künstlerische Schaffen ist ein Handeln, welches nach einer bestimmten Richtung hin, gelenkt von einer bestimmten Form der Thätigkeit des Geistes, ausgeübt wird.

Das logische Denken und die Reflection können zwar meiner Handlung eine gewisse Richtung geben, indess

werden sie niemals ein Kunstwerk hervorbringen helfen. [1]) Was wir aus logischen Gründen ablehnen mussten, wird uns auch von unserem Bewusstsein als unfähig, ein Kunstwerk zu schöpfen, bezeichnet. Das Denken und Reflectiren stört sogar erfahrungsmässig den Künstler, es lähmt seine schöpferische Kraft, und bitter rächt es sich an seinem Werk, wenn er der Reflection neben seinem eigentlichen künstlerischen Schaffen Gehör gegeben. Nur Intuition [2]) kann dem Handeln jene Richtung geben, welche das Kunstwerk zu Tage fördert.

Die Intuition also — so sagt uns unser Selbstbewusstsein — ist jene bestimmte Thätigkeit des Geistes, welche uns den Schlüssel zur Lösung des uns vorliegenden Räthsels giebt. Es ist damit ein neuer Factor in die Philosophie eingeführt worden, welcher erst seine genügende Beschreibung finden muss, bevor wir ihn als vollgültig annehmen können. An einer gewissen historischen Autorität fehlt es dem Begriff Intuition nicht. Baumgarten gründete seine Aesthetik auf das Gebiet der dunkeln und verworrenen Vorstellungen und der sinnlichen Erkenntniss: damit meinte er jene Thätigkeit des Geistes, welche nicht discursiv oder nach Baumgarten-Wolff'scher Ausdrucksweise keine reine Erkenntniss, aber auch keine unbewusste Erkenntniss — wie sie das Begehrungs-Vermögen nannten — ist. Das, was wir mit Intuition bezeichnen, ist nun ungefähr dasselbe, was vor hundert

---

[1]) Welt als Wille u. V., Band I., § 12; pag. 68: „Immer bleibt für die Kunst der Begriff unfruchtbar." Band I., § 49, pag. 277.

[2]) Welt als Wille u. V., Band I., § 31, pag. 204: „Ausnahmsweise kann die Erkenntniss der Dinge sich auch intuitiv einstellen", und weiter pag. 207, § 33. Vgl. die folgenden Anmerkungen. Siehe auch Band II., cap. 29.

Jahren dunkele und verworrene Vorstellung hiess. Gleichwohl soll der Begriff bei uns nicht die eingeschränkte subjective Bedeutung haben, die ihm Baumgarten beilegte: ihm kam es mehr auf die Natur der Empfindung an, um das Schöne als rein subjectiv darzustellen, und darum führte er in das Wolff'sche System die Theorie der Empfindungen ein und machte von der sinnlichen oder verworrenen Erkenntniss den Begriff „schön" abhängig. Wir aber, die wir ein ebensolches Recht wie Baumgarten oder Wolff haben, einen Begriff nach unserem unmittelbaren Bewusstsein zu bestimmen, sehen in der Intuition des Geistes nicht jenes verworrene Mittelding zwischen reiner und unbewusster Erkenntniss, nicht jene verworrene Empfindung, sondern ein klares Anschauen des Geistes, ein Denken in Bildern und Gefühlen. Freilich aber ist es kein Denken in klaren Begriffen, was Reflection wäre, vor Allem aber keine rein sinnliche Anschauung. Eine derartige Erkenntnissweise, die sich nur auf das Auffassen realer Objecte bezieht, kann wohl zum Anschauen eines Kunstwerkes genügen, obwohl man es dann, wie wir sehen werden, auch noch nicht im Geringsten versteht: zum künstlerischen Schaffen aber reicht sie nicht aus, auch wenn sich das Handeln hinzugesellt: denn das Handeln, geleitet von sinnlicher Erkenntniss, bringt noch keine Kunst hervor.

Das Anschauen des Geistes [1], welches uns der wesentliche Bestandtheil des Schaffens zu sein scheint, ist mehr als ein sinnliches. Freilich richtet sich ja jede Thätigkeit des Geistes zunächst auf die Sinnenwelt; wie aber die Reflection über sie hinausführt in das Reich der abstrac-

---

[1] Vgl. Welt als W. u. V., Band I., § 34; Band II., cap. 30.

testen Gedanken, so begnügt sich die künstlerische Intuition nicht mit den Daten dieser Sinnenwelt, sondern sie schaut dasjenige an, was in ihr ist oder aus ihr hervorscheint. Die Fähigkeit, durch den Schleier der Sinnenwelt hindurch Das zu schauen, was er bedeckt, ist eine Art von Abstraction, aber eine Abstraction, die ihr Ziel nicht in Begriffen findet, sondern in den Formen, welche sie eben von der Sinnenwelt abstrahirt. Wie wir bei dem eigentlichen Abstrahiren von den einfachsten sog. concreten zu den für die menschliche Vernunft höchsten Begriffen fortschreiten, so auch bei dem Anschauen der Sinnenwelt, welches an die einfachsten gegebenen Formen anknüpft und, immer mehr den Boden der sinnlichen Erscheinung verlassend und mit ihr also das Gebiet des Veränderlichen und Vergänglichen aufgebend, sich zur Anschauung der unabänderlichen — für den Verstand freilich nur immer als stetig wiederkehrend erscheinenden — Formen und Ideen erhebt und diese als Bilder, gewissermassen als Repräsentanten des Ewigen und Unvergänglichen, in sich aufnimmt. Dieses geistige Anschauen, welches sich von der realen Sinnenwelt allmählich mehr entfernt, ist auch nothwendigerweise zugleich mit einem Selbstvergessen des Individuums verknüpft;[1]) denn auch das Individuum ist in erster Linie nur reales Object, nur ein durch die Sinne gegebenes Object des Intellects; verlässt das geistige Anschauen — das wir jetzt ein für alle Mal Intuition nennen wollen — den Boden der Sinnenwelt, um sich in die dieser zu Grunde liegenden Formen zu verlieren, so muss es auch sein unmittelbarstes Object in den Hintergrund stellen und das eigene Ich wenigstens in dem Augenblick

[1]) Welt als W. u. V., Band I., § 34, pag. 210 u. ff.

vergessen, wo es die unvergänglichen Formen, die allem Dasein, also auch dem eigenen zukommen, als Bilder schaut.[1])

Diese — so zu sagen — erhöhte oder einen höheren Grad einnehmende Thätigkeit des Subjects näher anzudeuten, bedarf es rein aus der Erfahrung entlehnter Begriffe. Soll ja doch alle Philosophie, so gut es geht, von dem gewöhnlichen Verstande begriffen, soll ja doch die Welt, die uns ein Räthsel ist, auf die möglichst einfachste Weise der Menschheit klar gemacht werden. Freilich kann ein subtiler Geist, der sich darauf legt, Schwächen zu entdecken, gegen jeden Begriff, der nicht philosophisch erhärtet ist, protestiren und so Stein auf Stein dem Forschenden in den Weg legen; aber auch ihm könnte man mit seinen eigenen Principien das Leben recht schwer machen und ihn zur Ruhe nöthigen, indem man ihm schliesslich die Rolle eines Kratylus zuweist, der sich nicht rühren, nicht einmal den Finger bewegen darf, wenn er nicht auf Probleme stossen will. Wir sehen in der Aufgabe der Philosophie nicht die Bearbeitung der Begriffe, uns ist sie vielmehr die richtige Auslegung der Welt, ein Verständlichmachen des Ewigen, des Dinges an sich, des Absoluten u. s. w. für unsere menschlichen Begriffe und unser rein menschliches Begriffsvermögen.[2])

So können wir auch nur in dieser Form die Intuition des Näheren beschreiben, indem wir geläufige und möglichst analoge oder adäquate Begriffe an ihre Stelle setzen. — Unter der Intuition verstehen wir also eine Art Hellsehen.[3])

---

[1]) Ebendaselbst § 36, pag. 218, 219.

[2]) Vgl. Welt als Wille und V., Band II., cap. 7, pag. 90: „die Philosophie soll nicht aus Begriffen, sondern in sie arbeiten."

[3]) Vgl. ebenda Band I., cap. 36.

nicht in die Zukunft, Vergangenheit oder in die räumliche Ferne — diese Raum- und Zeitbestimmungen existiren eben nicht für den künstlerisch Schauenden. Ihm ist alles gegenwärtig — ein zwar wieder nicht ganz adäquater, weil räumlicher und zeitlicher Begriff; da wir aber nur mit Menschen- und nicht mit Engelszungen reden können, mag dieser Ausdruck als der dem Wesen der Intuition noch immer am meisten entsprechende beibehalten werden. Die Intuition ist zugleich eine Art von Wahnsinn;[1]) denn für sie existirt kein kausaler Zusammenhang, kein Nach- oder Nebeneinander; es ist jener göttliche Wahn, den die Dichtersprache jedem wahren Dichter beilegt, eine Eigenschaft, die nur aussergewöhnliche Geister besitzen:

„Dem Wahnsinn ist der hohe Geist verwandt,
Und beide trennt nur eine dünne Wand.“

Es ist eben eine Art Verrücktsein, ein Entrücktsein von den unmittelbaren sinnlichen Eindrücken dieser Welt und also auch des eigenen Ichs. Daraus folgt, dass die Intuition auch nicht Jedermanns Sache ist. Wem die Welt ein einfaches Rechenexempel ist, wer ihre Realität damit beweist, dass man die Körper anfassen und sehen kann, kurz, wer sich nicht losmachen kann von den sinnlichen Eindrücken, der wird ebensowenig ein Künstler wie ein Philosoph. Nur die Aristokraten des Geistes können die Welt begreifen, d. h. in Begriffe absetzen, oder schauen, d. h. in Bildern ahnen oder fühlen; aber auch nur dann, wenn sie ihre Stunde haben und eben ganz dieser Welt entrückt sind. Nichts Aeusserliches darf störend auf ihren Körper (Willen) einwirken, wenn sie sich ganz der Intuition

[1]) Ebenda, cap. 36. pag. 224, 225; Band II, cap. 31 und 32.

hingeben;[1]) der Intellect muss sich selbst überlassen sein[2]) und selbst zu dem werden was er sucht: Idee!

Bisher haben wir die Intuition fast nur von ihrer subjectiven Seite aus betrachtet: es gilt jetzt, dem reinen Subject auch das reine Object gegenüber zu stellen; das eine ohne das andere ist nicht denkbar; auch hier ergänzen sich Subject und Object zu einem Ganzen, zu einer höheren Art von Vorstellung.

Die Welt als Wille würde dem einfachen Intellect nicht verständlich sein, wenn jener sich nicht objectivirte. Nur die Objectität des Willens ist für den Verstand erkennbar, der Wille selbst liegt ausserhalb der Gesetze der Erscheinungswelt.[3]) Wenn uns nun auch der Wille als solcher nicht erkennbar ist, so ist uns doch wenigstens ein Gefühl[4]) von seinem Wesen durch die Ueberzeugung in's Bewusstsein gehoben, dass wir unter „Wille" Alles verstehen, was uns mit dem Verstande nicht erkennbar ist, also Alles, was nicht unter den Satz vom Grunde in seinen vier Gestalten zu bringen ist, was grundlos und ohne Ursache, was unerklärbar, was ohne Zeit und ohne Raum, ohne Qualität und ohne Quantität ist.[5]) Freilich können wir das uns Unbegreifliche, das Ding an sich, den Willen, auch nur durch ein Neben- und Nacheinander und durch Causalitäts-Verhältnisse uns fasslich machen und

---

[1]) Welt als Wille und V., Band II., cap. 30, pag. 418.

[2]) Welt als Wille und V., Band I., pag. 211: „reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses Subject des Erkennens", pag. 219: rein erkennendes Subject, klares Weltauge.

[3]) Welt als W. u. V., Band II., cap. 18, pag. 218.

[4]) Vgl. hierzu Welt als Wille, Band I., § 11.

[5]) Welt als Wille und V., Band I., § 23, pag. 134.

vorstellen;[1]) aber eben diese Formen haben nur Beziehung auf die Erscheinung: in seinem Wesen bleibt das Ding an sich für den Verstand unerklärbar, ob es gleich gefühlt und geahnt werden kann. Man darf aber auch garnicht von dem, was weder Vorstellung noch Object ist, also nicht vom Erkanntwerden abhängt, eine den Bedingungen unseres Intellects entsprechende klare Kenntniss verlangen: das Fühlen und Ahnen ist die für ein derartiges Object (sit venia verbo!), das nicht Object ist, entsprechendste Erkenntniss.[2]) Aber von dem Unerklärbaren, welches weder Anfang noch Ende, weder Ursache noch Wirkung, weder Einheit noch Vielheit hat, das ich weder bejahen noch verneinen kann — das mithin für den menschlichen Intellect als solchen, da er nur in jenen Formen erkennen kann, nicht da ist[3]) — von dem Unerklärbaren bis zum Objectsein der Dinge ist ein gewaltiger Weg, der durch ein bedeutendes Moment ausgefüllt wird. Der Wille, der sich objectivirt d. h. Vorstellung wird, tritt in eine Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit für das erkennende Subject;[4]) doch nicht er nimmt die Vielheit an, sondern nur seine Erscheinung, die eben dadurch für uns erkennbar wird. Sein Hervortreten in die Sichtbarkeit, seine Objectivation, hat aber Abstufungen, die nicht direct zu der Mannigfaltigkeit der Individuen führen, sondern vielmehr „Formen,

---

[1]) Band II., cap. 17, pag. 206.

[2]) Band I., § 24, pag. 143, 144: Nur das, was allein vom Erkanntwerden, vom Vorstellungsein abhängt . . . ., nur dies allein wird eine genügende, völlig erschöpfende . . . . Erkenntniss gewähren können.

[3]) Band II., cap. 18, pag. 218: (Das Unergründliche) liegt nicht am Mangelhaften unserer Bekanntschaft mit den Dingen, sondern am Wesen des Erkennens selbst.

[4]) Welt als Wille und V., Band I., § 25, pag. 152, 154.

ewige Musterbilder sind, die fest stehen, keinem Wechsel unterworfen, immer seiend, nie geworden",[1]) Formen, innerhalb derer erst die Mannigfaltigkeit der Individuen erscheint. Diese ewigen, alle Zeit überdauernden, an keinen Raum gebundenen Formen sind die (platonischen) Ideen, die wir mithin als Stufen der Objectivation des Willens bezeichnen können. Von dem Ding an sich bis zu dem einfachen Object der Erkenntniss bilden jene Stufen die Vermittelung und sind als solche die unmittelbaren Erscheinungen des Willens. Diese unmittelbaren Stufen, die von den allgemeinsten Kräften der Natur über die unorganischen zu den organischen und innerhalb dieser von den wenigst individuellen oder characteristischen Formen zu der höchsten Individualität, zu dem Menschen, führen,[2]) sind doch aber, so ewig und so an sich existirend sie auch sein mögen, nur da für ein Subject — denn sie sind ja eben Stufen der Objectivation.[3]) Aber sie sind nicht da für den einfachen, in Raum und Zeit sich bewegenden Intellect — sie sind vielmehr die Objecte der Intuition.[4])

Wir haben oben gesehen, dass sich die Intuition nicht mit den dem Verstande unmittelbar erscheinenden Daten der Sinnenwelt begnügt, dass sie vielmehr eine Art von Abstraction ist, eine Abstraction in Formen, in Bildern, in Ideen. Ihr Object sind nun eben die ewigen, bei aller Vergänglichkeit der Individuen immer dieselben bleibenden Ideen, die zwar Object, aber noch nicht in die untergeordneten Formen der Erscheinung übergegangen sind, die

---

[1]) Ebenda pag. 154.

[2]) Ebenda § 26.

[3]) Ebenda § 31.

[4]) Band I., § 32, pag. 206 und 207; hieran anschliessend § 33 pag. 207.

also bei ihrem Objectsein die Ewigkeit und Unveränderlichkeit des Willens haben, mithin, wie Schopenhauer sagt, die adäquate Objectität des Willens.[1]) Die Ideen freilich selbst nehmen auch die Formen der Erscheinung an, wie Stein, Thier, Mensch, und gehen ganz in die Vorstellung über, wo sie dann zu den höchsten Begriffen verarbeitet werden; dem reinen Subject des Erkennens aber, der von uns so genannten Intuition, stellen sie sich nicht als Begriffe dar, sondern bleiben Bilder, Musterbilder, welche aller Individualität Vorbilder sind und nicht begriffen, sondern geschaut werden.[2])

Das Schauen der Ideen, das Eindringen in die Formen, unter welche sich alles Daseiende gruppirt, ist nun diejenige geistige Thätigkeit, welche dem Handeln jene Richtung giebt, durch die ein Kunstwerk geschaffen wird. Das Schauen oder die Intuition allein, so sehr sie auch das Wesen dieser Welt in den Ideen erblickt, bleibt nur ein unthätiges Hinbrüten des Geistes, wenn nicht das Handeln hinzukommt; aber beide dürfen nicht neben einander gehen, sondern müssen sich vereinen zu einer Thätigkeit, wenn sie etwas hervorbringen wollen, sie müssen sich vereinen zum Nachahmen.[3])

Das Bild, welches sich von der Welt — durch die Intuition der Ideen — in mir abspiegelt, bekommt erst Werth durch seine positive Verwirklichung, welche eben eine Handlung ist. Das Handeln aber tritt nicht erst als Accidens hinzu, sondern in dem künstlerischen Schaffen

---

[1]) Band I., pag. 206, pag. 211 und pag. 213.

[2]) Band I., § 49; Band II., cap. 29, pag. 416.

[3]) Schopenhauer gebraucht hierfür nur die Begriffe: Wiederholen, zur Anschaulichkeit bringen, Mittheilung der intuitiven Erkenntniss; vgl. Band I., § 36, pag. 217 und § 43, pag. 252.

vereinigen sich sofort Handeln und Schauen; wie das Schauen dem Handeln die Richtung zum künstlerischen Schaffen giebt, so das Handeln dem Schauen zur künstlerischen Conception. Wäre das Handeln nicht, oder vielmehr die Absicht, der Wille zum Handeln nicht, dann würde sich die Intuition auch nicht ihres Werthes und ihres Könnens bewusst werden; erst die Absicht zu handeln lenkt die Intuition darauf, dass die Ideen, die sich mir nur im Bilde darstellen, auch nach Aussen hin als solche Bilder wiedergegeben werden. Indem aber die Intuition gleich von vorn herein diese Richtung erhält und in Action geräth, wird das sonst thatenlose und wirkungslose Schauen zum Nachahmen.

Das künstlerische Schaffen setzt sich also aus Schauen und Handeln zusammen; diese Begriffe bilden Correlata und sind als eins aufgefasst: Nachahmen. Dieses Nachahmen kann aber nur, weil es eben zugleich auch ein Handeln ist, nur mit sinnlichen Mitteln geschehen. Würde das Handeln fern bleiben, dann wäre die Intuition ein rein geistiges Bild; erst das Handeln, eine Thätigkeit, die nur sinnlich wahrnehmbar ist und sich in sinnlich wahrnehmbarer Weise vollzieht, übersetzt das geistige Bild gewissermassen in die Sinnlichkeit. Zu dem Begriff des Nachahmens, weil in ihm und mit ihm das Handeln gegeben ist, gehört also die Darstellung mit sinnlichen Mitteln.[1])

Dem Begriff Nachahmen hat zuerst Aristoteles seine wahre und hohe Bedeutung gegeben. Aus unserer bisherigen Deduction geht hervor, dass wir mit ihm unter

[1]) Schopenhauer gebraucht hierfür die Wendung: Stoff, in welchem die Kunst die ewigen Ideen wiederholt; vgl. Band I., § 36, pag. 217.

dem künstlerischen Schaffen das Nachahmen der Welt ihrer Idee nach, oder einfach das Nachahmen der Ideen, nicht aber, wie Plato, das Nachahmen der Wirklichkeit verstehen. Indem sich nach Aristoteles das Nachahmen wegwendet von der Wirklichkeit und sich zuwendet der höheren Idee, die dann in dem Kunstwerk ihren Ausdruck findet, hat er die Kunst nicht als eine Nachahmung des Scheins der Idee, d. i. der Wirklichkeit, wie Plato, erklärt, sondern als das gereinigte Bild der Wirklichkeit;[1] ihm gehört zur Kunst *κάθαρσις* und *μίμησις*, ein Wechselbegriff, der so viel heisst, wie Idealisirung. Aber bei ihm beschränkt sich die Kunst nur auf die Nachahmung von Handlungen und Gemüthsstimmungen,[2] also nur auf das Menschliche. Desshalb hat man seine *μίμησις* als einen viel zu engen Begriff dargestellt und als unbrauchbar über Bord geworfen. Wir nehmen ihn hiermit wieder auf, indem wir das Nachahmen in seiner weitesten Bedeutung als das Schauen der Idee (gleichviel welcher) und als ihre positive sinnliche Verwirklichung ansehen; so werden wir weder der Musik den Charakter der Nachahmung absprechen — es ist nicht ganz klar, ob Aristoteles dies thut; jedenfalls ist sie bei ihm nicht idealisirte Wirklichkeit — noch der Architectur.

Wir sahen, dass die Kunstwelt Wille war, jenes für den Verstand unbegreifliche Ding an sich, das uns, wenn wir auch sein Wesen als Willen charakterisiren, immer noch unverständlich ist, weil wir vermöge unserer beschränkten Fähigkeit doch nur einen Schimmer von ihm gewahr werden. Von dem Willen aber unterschied sich

---

[1]) Aristot. Poet. IX., 3. *καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας.*

[2]) Aristot. Poetik II., 1.

die Kunstwelt specifisch noch dadurch, dass sie von uns selbst, von den Menschen, mit Bewusstsein geschaffen ist, was man weder von dem unmittelbaren Object, dem Leib, noch von den mittelbaren Objecten der übrigen Welt sagen kann. Wir haben ferner gesehen, dass das Schaffen ein Nachahmen ist. Mithin wird die Kunstwelt — von der Seite ihrer rein menschlichen Entstehung betrachtet — eine Nachahmung der Ideen und insofern eine Darstellung der Welt sein. Vereinigen wir nun beide Arten der Betrachtungsweise — die der Thätigkeit des küntlerischen Schaffens mit der, welche sich die Kunstwelt als ein von der Thätigkeit unabhängiges Sein, d. h. als Willen vorstellt —, so werden wir in der Kunstwelt Willen, verbunden mit der Darstellung seiner Ideen, erblicken, oder um die Definition zu vereinfachen:

> „Die Kunstwelt ist Darstellung der Ideen und diese Darstellung selbst ist für den Verstand unerklärbarer Wille.“ [1])

Denn so sehr auch das künstlerische Schaffen mit Bewusstsein geschieht, so ist doch schon die Thätigkeit des Schaffens selbst ein sich Objectiviren des Willens, der überhaupt allein schafft und gerade in diesem seinen Schaffen uns so unergründlich ist. Demnach ist uns die Kunstwelt „Wille, der in seinem Schaffen sich selbst oder seine Ideen darstellt vermittelst der Intuition, die selbst nur wieder eine Form des Willens ist.“

---

[1]) Diese Definition ist nur die Conclusion der bisherigen, durchaus mit Anwendung der Schopenhauer'schen Begriffe dargelegten Deductionen; Schopenhauer selbst hat diese Conclusion noch nicht mit derselben Prägnanz aus seinen Prämissen gezogen; vgl. jedoch Welt als W. u. V., Band I. § 36, pag. 217; pag. 280: „Zweck der Kunst ist Darstellung der nur anschaulich aufzufassenden Idee.“

Wenn wir nun kurz die Kunst Darstellung der Welt nennen, so glauben wir nicht missverstanden werden zu können, da wir uns auch im Folgenden stets der in dieser Definition enthaltenen Factoren — des Willens, der Intuition, des Nachahmens der Ideen — bewusst sein werden. Mit dem von uns so entwickelten Begriff der Darstellung der Welt, der das Wesen der Kunst ausdrückt, sind nun auch zugleich der Zweck der Kunst, ihr Wirken und ihre Grenzen nach innen wie nach aussen gegeben. Diese werden wir der Reihe nach im Folgenden zu betrachten haben.

Zweck der Kunst.[1])

Wenn wir nach dem Zweck der Kunst fragen, so meinen wir nicht etwa den für das gewöhnliche Leben praktischen Zweck, welchem vielleicht die Kunst dienen könnte, sondern vielmehr den ihr immanenten. Wir haben zwar gesehen, in welcher Weise das künstlerische Schaffen vor sich geht und die Kunst entsteht; aber wie es zugeht, dass sie überhaupt in der Welt, und nicht bloss ein berechtigter, sondern sogar ein nothwendiger Faktor derselben ist, welche Stellung und welche Bedeutung sie in dem System der Welt einnimmt, ist bisher noch unberührt geblieben. In der Beantwortung gerade dieser Fragen werden wir den immanenten Zweck der Kunst finden.

Der Wille in der Welt ist ein stets begehrender, nie zu befriedigender, sich stets äussernder:[2]) sein Streben ist, sich zu objectiviren, mit der höchsten Stufe der Objectivation zum Bewusstsein zu kommen und hiermit sich die Möglichkeit der eigenen Klarheit über sich selbst, der

[1]) Vgl. im Allgemeinen Schopenhauer's Welt als Wille u. Vorst.; Band I., § 49 u. Band II., cap. 34.

[2]) Vgl. Welt als Wille u. Vorst.; Band I., § 29; Band II, cap. 28 pag. 400 u. ff.; ferner auch Band I., § 23, pag. 140.

Erkenntniss seiner selbst zu schaffen.[1]) Der Intellect des Menschen darf als die Leuchte des Willens gelten, die dieser sich selbst geschaffen hat.[2]) Wenn nun auch die Stufen der Objectivation — die unorganische, die organisch-unbewusste, die organisch-bewusste, die organisch-bewusste in ihrer höchsten Vollkommenheit[3]) — die Stufen der Leiter sind, welche zu dem Zweck des Willens, sich selbst zu beleuchten und zu erkennen, führt, so sind sie doch auch zugleich an und für sich selbst als Manifestationen des nach Erkenntniss strebenden Willens, als eine Art, wie sich der Wille zur Erkenntniss bringt, zu betrachten. Der Wille, der nur Object für das Subject geworden, wird nur insofern erkannt, als er erscheint und als es einen Intellect giebt, welcher Erscheinungen in sich aufnimmt und begreift. Aber diese Art der Manifestation oder des Erkanntwerdens genügt ihm nicht; desshalb verdeutlicht er sich in Ideen und desshalb bringt er ein Subject hervor, welches Ideen in sich aufnimmt, jene unmittelbare Intuition oder auch das reine willenlose, von dem Willen (des Leibes) losgelöste Subject.[4]) Indem nun der Wille in Ideen sich äussert und auch zugleich sich in dieser seiner Gestalt durch die Intuition, der er sich darbietet, beleuchtet, schafft er eine tiefere Art der Erkenntniss, welche dem Subject mehr Aufschluss über das Wesen des Willens (der Welt) giebt, als die einfache Betrachtung des nur formellen Seins oder des Scheinens. Ferner aber bedarf dieses rein willenlose

[1]) Band I., § 27, pag. 172—173; pag. 178 bis zum Schluss des § und weiter § 28, pag. 182. 183.

[2]) Vgl. Band II., cap. 22 und cap. 19.

[3]) Band I., pag. 178.

[4]) Welt als Wille, Band I., pag. 181.

Subject auch wieder der Mittheilung an das nur für das Objectsein daseiende Subject, und desshalb macht das reine Subject die Erkenntniss, die es aus den Ideen hat, durch sinnliche Mittel diesem verständlich. Die Kunst also, wie sie dem Menschen erscheint, ist nur die Versinnlichung einer höheren Erkenntniss, die sich zusammensetzt aus den Ideen und dem reinen Intellect. Und diese Versinnlichung hat nur den Zweck, die höhere Erkenntniss von der Welt, die der Wille sich geschaffen, dem Menschen zu übermitteln.

Der der Kunst immanente Zweck also, zu welchem sie auf der Welt ist und durch welchen sie ihre Stellung in dem System der Welt angewiesen erhält, ist, ganz allgemein aufgefasst: das Wesen der Welt zur Erkenntniss des Bewusstseins zu bringen.[1]) Wie die Philosophie eine vollständige Abspiegelung der Welt in abstracten Begriffen, so ist die Kunst eine Abspiegelung oder Wiederholung der Welt in Bildern; wie die Philosophie der Vernunft Aufschlüsse giebt über das Wesen der Welt, so die Kunst dem Gefühl oder der anschaulichen, jedenfalls nicht reflectorischen oder discursiven Vorstellung. Die Kunst als solche nimmt daher in der Welt einen gleichen Rang wie die Philosophie ein;[2]) denn ihr Zweck ist derselbe, nur die Mittel, mit denen er erreicht wird, gleichen einander nicht. Welche von beiden Manifestationen des Geistes den Vorrang hat, lässt sich hieraus nicht so ohne Weiteres bestimmen; wohl aber steht fest, dass die Kunst, weil sie uns in die Ideen der Welt einführt, uns eine unstreitig höhere und tiefere Er-

---

[1]) Band I., § 36, pag. 217.

[2]) Vgl. Welt als Wille etc., Band II., cap. 34.

kenntniss von der Welt gewährt, als jene ist, die aus der blossen Erscheinungswelt hervorgeht. Denn in den Ideen haben wir ein adäquateres Bild von dem Willen, das ist von dem Wesen der Welt, als in den blossen Objecten. Subjectiv ausgedrückt heisst dies: dass die Intuition, mit der Ideen erkannt werden, uns einen tieferen Einblick in die Welt gewährt, als unser nur für Zeit, Raum und Causalität empfänglicher Verstand; objectiv: dass die Kunst gewissermassen ein Schlüssel ist, der uns das innerste Wesen der Welt erschliesst.

Bessere Erkenntniss, tiefere Einsicht in das Wesen der Dinge oder, objectiv ausgedrückt, grössere Verdeutlichung des Willens, klarere Veranschaulichung des Wesens der Dinge ist also der alleinige Zweck der Kunst;[1]) jeder andere, den man ihr etwa ausserdem noch beilegt und der nicht hierin seine Erklärung findet, ist ein aus einer fremden Sphäre herbeigezogener, der Kunst gewaltsam octroyirter.

Wenn dem gegenüber der Zweck der Kunst für gewöhnlich in anderen Dingen gesucht wird, so kann man sich dergleichen wohl erklären, da sie meist nur nach ihrem Wirken im praktischen Leben beurtheilt wird und hieraus wieder für die Aufgaben der Kunst selbst Schlüsse gezogen werden. Jene Erklärungsweise aber irgendwie philosophisch zu begründen und aus dem Wesen der Kunst abzuleiten, möchte schwer halten. Die Populärästhetik des vorigen Jahrhunderts hat freilich keinen höheren Zweck in der Kunst gesehen, als den, zu erziehen, ihr keine höhere Aufgabe gestellt, als den, moralisch zu sein. Und auch heute noch hört man in den Kreisen, die gerade

---

[1]) Ebenda, cap. 34. pag. 464.

nicht durch eine besonders tiefe Weltanschauung glänzen: die Kunst soll bessern, sie soll moralisch, sie soll religiös, sie soll historisch sein, sie soll unterrichten, und für die einzelnen Zweige der Kunst werden ausserdem noch ganz besondere Normen aufgestellt. Mit welchem Rechtstitel, möchten wir fragen, verlangt man von der Kunst, dass sie sich in den Dienst anderer geistiger Richtungen und menschlicher Einrichtungen begebe? Warum verlangt man gerade von ihr, dass sie ein Werkzeug oder Mittel zu irgend einem praktischen Zweck sein soll?

Die Antwort ist leicht: man verwechselt den Zweck der Kunst mit ihrem Wirken, und weil man nach jenen Richtungen hin Wirkungen kennen gelernt hat, glaubt man ihren inneren Zweck dadurch zu erfassen, dass man ihr als Aufgabe zuweist, nach der von irgend Jemandem mit Vorliebe verfolgten Richtung zu wirken.

Wie aber auch ihre Wirkungen sein mögen — von ihnen werden wir später reden —, so hängt doch von ihnen nicht der der Kunst innewohnende Zweck ab. Der Zweck einer Sache kann ein guter, die Wirkung eine schlechte sein. Aus der Kunst aber einen solchen praktischen Zweck, wie die oben angeführten, philosophisch herzuleiten und zu begründen, ist nach der bisher gegebenen Darstellung von dem Wesen der Kunst unmöglich. Für uns hat sie den Zweck, uns die Welt in anschaulichen Vorstellungen zu zeigen, die Ideen der Welt der Erkenntniss näher zu bringen. Alle Forderungen, welche man im praktischen Leben an die Kunst und an den Künstler stellt, müssen mit diesem höheren immanenten Zweck im Einklang stehen. Auch aus diesem Grunde sind die Anforderungen, die gemeinhin an die Kunst gestellt werden, und die wir eben kurz andeuteten, unbe-

rechtigte, nicht aus dem Wesen der Kunst hergeleitete Wünsche. Da die Kunst die Ideen wiedergiebt, um sie zu unserer Erkenntniss zu führen, wird die oberste Norm für den schaffenden Künstler sein, dass er auch wirklich die Ideen wiedergiebt, dass er sie wahr, rein und unverfälscht wiedergiebt, dass sich mithin in seinem Kunstwerk die Welt klar wiederspiegelt: das aus dem immanenten Zweck der Kunst hervorgehende praktiscke und oberste Gesetz für den Künstler ist also die Wahrheit. Denn was an sich zur Erkenntniss der Welt da ist, was an sich und seiner inneren Bedeutung nach Erkenntniss oder Veranschaulichung der Welt ist, das gewährt nicht sowohl Wahrheit, wie fordert sie auch von dem, der es, wenn auch nur in kleinen und bescheidenen Grenzen, reproducirt.

Als erste und oberste Kategorie, die über allen anderen steht, weil sie aus dem innersten Wesen der Kunst entspringt und ihren Zweck ausdrückt, stellen wir also das Wahre auf.[1]) Ein Rückschritt, wird man denken, bis auf jene Zeiten des Alterthums, wo man das Wahre, Gute und Schöne noch nicht zu trennen wusste. Dieser Rückschritt braucht desshalb aber noch nicht einen Fehler zu involviren: so wie wir bisher die Kunst verstanden haben als Darstellung der Welt mit dem Zweck der grösseren Verdeutlichung des Wesens derselben für den anschauenden Geist, ist die Wahrheit ein sich von selbst ergebendes

[1]) Schopenh. hat die „Wahrheit“ nicht direct als Kategorie aufgestellt, indess ergiebt sich aus seiner ganzen Darstellung in den bisher citirten Stellen mit Nothwendigkeit, dass ihm die Wahrheit das oberste Gesetz für die Kunst ist; vgl. Welt als W. u. V., Band II., cap. 34, pag. 462: „Jedes Kunstwerk ist demgemäss bemüht, uns das Leben und die Dinge so zu zeigen, wie sie in Wahrheit sind, aber durch den Nebel objectiver und subjectiver Zufälligkeiten hindurch nicht von Jedem unmittelbar erfasst werden können. Diesen Nebel nimmt die Kunst hinweg.“

Postulat. Wie sich die Wissenschaft mit dem Wahren beschäftigt, so auch die Kunst, nur dass jene das Wahre beweist und diese das Wahre darstellt. Natürlich begreifen wir darunter nicht jene formale Wahrheit, auf die allein es der Logik und der Mathematik ankommt. Wir meinen die Wahrheit des Inhalts: die Form soll ihrem Inhalt entsprechen, die Kunst soll das Wesen der Dinge vor Allem und in erster Linie wahr darstellen. Mit der Wahrheit soll aber ferner auch nicht der Realismus in der Kunst gemeint sein, nicht jenes Hervorkehren der nackten Wirklichkeit; sie soll auch nicht etwa im Gegensatz zur Dichtung gedacht werden, sondern allein nur das der Idee Entsprechende sein, eine Wahrheit, welche das Wesen der Welt nicht etwa, wie es sein soll und wie es sich gute oder schlechte Menschen vorgestellt haben, sondern wie es ist und immer war und ewig sein wird, deutlich und rein ausdrückt. Nur so kann der Künstler den Zweck der Kunst, wie wir ihn oben erklärt haben, erreichen.

Das Gesetz der Wahrheit setzt auf diese Weise zugleich voraus, dass das Kunstgebilde, wenn es unserem Begriff von der Kunst wirklich entsprechen will, auch Inhalt haben muss und dass der Inhalt keine Nebensache für den Künstler sein darf. Es ist hier nicht der Platz, auf die verschiedenen Richtungen in der Kunstgeschichte einzugehen, die sich mehr oder weniger von diesem Prinzip entfernt haben; aber soviel steht fest, wo der Inhalt fehlt und die blosse Spielerei der Form zu Tage tritt, wo man die technische Fertigkeit eines Künstlers, die Farbenpracht eines Gemäldes allein zu bewundern hat, da ist das Gebiet der Kunst verlassen worden. Wie beschaffen der Inhalt sein muss, ist einerlei: religiös, historisch, social, politisch.

moralisch, aus der organischen oder unorganischen Natur — gleich viel; alle diese Begriffe drücken Beziehungen zu den Ideen der Welt aus, wesshalb sie auch zur Veranschaulichung derselben verwerthet werden können. Aber freilich muss jegliche Richtung, die in der Kunst ihren Ausdruck findet, auf Wahrheit beruhen, auf jener inneren Wahrheit, welche eine Uebereinstimmung der Erscheinung mit der Idee ist. Diese Congruenz der Erscheinung mit der Idee zu begreifen und in dem richtigen Maasse zu erfassen, ist eine Hauptaufgabe des Künstlers, und das Gelingen dieser Aufgabe kennzeichnet den wahren Künstler. Dabei aber muss er sich wohl hüten, das für die Idee zu halten, was ihm gerade in den Sinn kommt und seine Phantasie beschäftigt; nicht jedem Gedanken darf er eine künstlerische Gestaltung geben. Die Idee findet er nur, wenn er sich in die Wirklichkeit hinein vertieft; in ihr haben wir die einzige Richtschnur zur künstlerischen Production. Die Wirklichkeit wird mithin immer in gewisser Beziehung die innere Wahrheit eines Kunstwerks und damit auch seinen Werth bestimmen. Alles, was nicht diesen Ursprung hat und nur etwa indirect darauf Beziehung nimmt, steht jedem anderen Kunstwerk nach. Darum sind, ganz allgemein betrachtet, Allegorien [1]) nur eine untergeordnete Kunstgattung, nicht blos etwa in der Malerei und Skulptur, sondern auch in der Poesie. Ferner ergiebt sich aus demselben Grunde, dass in der Poesie, speziell im Drama, die poetische Gerechtigkeit eine in sich selbst durch nichts begründete Forderung, ein Drama mit der sogenannten poetischen Gerechtigkeit nur

---

[1]) Vgl. Welt als Wille u. s. w., Band I., § 50; in der Poesie hält Schopenhauer die Allegorie für „zulässig und zweckdienlich"; vgl. ebenda pag. 283.

von untergeordnetem Werthe ist. Schopenhauer meint, dass jenes Postulat nur von einer jüdisch-christlichen Weltanschauung an die Kunst gestellt werde[1]) — jedenfalls sei es falsch. Und in der That, mit Erfüllung dieser Forderung würde die Kunst ihren Zweck, die Welt, wie sie ist, treu und wahr darzustellen, um so zu tieferer Erkenntniss ihres Wesens beizutragen, ausser Acht lassen. Denn das ist keine wahre Darstellung der Welt und ihres Wesens, worin einer Gerechtigkeit genügt wird, die nur eine geträumte und gewünschte ist, aber in der Welt nicht existirt. Wir schaffen mit der poetischen Gerechtigkeit nur ein Trug- und Gaukelbild, was uns in unserem Traumleben erfreut und vielleicht mit Sehnsucht erfüllt; aber Tantalusqualen würden wir in den Beschauern der Kunst erregen, wenn sie jene Gerechtigkeit sehen, derselben aber in der Welt nie theilhaftig werden können. Der Begriff der Wiedervergeltung darf nicht in unwahrer Weise in der Kunst angewandt werden — die Welt ist ungerecht, darum muss es auch die Kunst sein, sonst betrügt sie. Auch die aristotelische *κάϑαρσις* involvirt nicht diesen Begriff: denn die *κάϑαρσις*, [2]) die in dem Zuschauer bewirkt werden soll, ist nach meiner Meinung nur die Reinigung unserer mit so vielen anderen Empfindungen vermischten und von ihnen überwucherten Leidenschaften, nämlich der Furcht und des Mitleids; durch die Reinigung werden diese in ihrer ganzen Klarheit dem Bewusstsein zugeführt, und dadurch kommen wir zur reineren Erkenntniss, zur gerechteren

---

[1]) Band I., pag. 299.

[2]) Aristot. Poetik, cap. VI. — Die schwierige Frage nach der aristotelischen Katharsis habe ich mir für mein Theil auf Grund der denselben Gegenstand behandelnden Ausführung Lessing's in seiner hamburgischen Dramaturgie (74 bis 78 Stück) in oben stehender Weise zu erklären gesucht.

Beurtheilung und zu besserem Verständniss der Welt. Gerade die ihrem Wesen nach wahre Tragödie wird, da sie der poetischen Gerechtigkeit nicht dient, mit ihrer *κάθαρσις* eine wahrhaft läuternde, über das Wesen der Welt in's Klare setzende Wirkung ausüben.

Wir kommen nach dieser kleinen Diversion zurück auf jenes Postulat, welches wir der Kunst vindicirten, auf die Wahrheit, die sich direct auf die Wirklichkeit stützen muss, wenn sie überhaupt die Idee erreichen will. Jene Idee, welche keine Gemeinschaft mit der Wirklichkeit eingegangen ist, von dem Olympus sich die schönsten Vorstellungen macht und diese zum Vorwurf der künstlerischen Reproduction hinstellt, ist nur eine Träumerei, nur Illusion, wenn nicht Hallucination, und diese ist jedenfalls kein Object der Kunst.

Der innere Zweck der Kunst — die Verdeutlichung der Welt für die tiefere Erkenntniss des Menschen — hat uns zu dem praktischen, an den Künstler zu stellenden Postulat der Wahrheit geführt. Wie der Wille sich durch die Kunst deutlicher machen will, so muss auch der Künstler seinen Spuren wirklich folgen und sich die Wahrheit zum Leitstern machen. Der Wille aber, wie der ihn nachahmende Künstler, werden mit dieser ihrer beiderseitigen Thätigkeit (die ja im Wesen eins ist und nur begrifflich hier getrennt wird) uns zu dem führen, was die Kunst wirkt.

Wirken der Kunst.

Um das Wirken der Kunst in seinem innersten Wesen zu erfassen, werden wir uns wieder der von uns entwickelten Definition, wie überhaupt des Ursprungs der Kunst bewusst werden müssen. Die treibende Kraft, die die Kunstwelt vor uns aufthut, wenn diese auch nur von Menschenhand geschaffen, ist und bleibt immer jener allgemeine Wille, der uns die schaffende Thätigkeit wenigstens annähernd erklärt. Sein Zweck war, sich der Erkenntniss des Intellects mehr aufzuschliessen; desshalb setzte er sich in Ideen ab und desshalb schuf er in dem Intellect die reine willenlose Intuition, welche die Ideen in sich aufnimmt.

Die Wirkung der Idee auf die Intuition kann nur eine beglückende und Freude erregende sein; [1]) denn der Wille hat ja seinen Zweck, sich deutlicher zu erkennen zu geben, erreicht. Natürlich kann das Glück nur von dem Träger der Intuition empfunden werden. Offenbart sich nämlich uns die Idee in der Weise, dass nur unsere

---

[1]) Schopenhauer, Parerga und Paralipomena, Band II., § 209: Zur Metaphysik des Schönen und Aesthetik.

Intuition davon in Anspruch genommen wird, so ist in demselben Augenblick unser Intellect, der ja ursprünglich nur zum Dienste des Willens da ist,[1]) von dem Dienste desselben befreit;[2]) und in eben dieser Befreiung von unserem Willen liegt für uns, für die Träger der Intuition, das Glück, die Freude, das Wohlgefallen.[3]) Wären wir nur erkennende Intuition, so würde das Wohlgefallen rein in der Erkenntniss bestehen; so aber sind wir auch Wille, und desshalb liegt für uns das Wohlgefallen auch in der augenblicklichen Befreiung von ihm, die ja hinwiederum nur durch die Erkenntniss der Ideen möglich ist. Dass die Befreiung von dem Willen Wohlgefallen erregt, leuchtet Jedem ein, der das Wesen des Willens versteht. Der Wille ist Leidenschaft, Neigung, Affect, Leiden.[4]) Wird er angeregt, und er wird es, wenn das Subject durch seine gewöhnliche Erkenntnissweise ihn in Beziehung zu den übrigen Dingen (verkörperten Willensgegenständen) setzt,[5]) dann werden wir unserer endlichen Natur erinnert, die immer begehrt und wünscht, hofft und fürchtet.[4]) Die Befreiung von den Beziehungen des Willens zu den übrigen Dingen erlöst uns von diesem selbst, und in der Intuition, welche diese Befreiung bewirkt, haben wir weder Wunsch noch Hoffnung, weder Furcht noch Begierde, weder Noth noch Leiden: wir haben Freude

---

[1]) Welt als Wille und V., Band I., § 27, pag. 181, Absatz.

[2]) Ebenda und § 38, pag. 234, Absatz.

[3]) Ebenda § 38, pag. 230.

[4]) „Der Wille ist ein hungriger Wille; daher die Jagd, die Angst, das Leiden;“ Welt als Wille; Band I., § 28, pag. 183; vgl. auch Band II., cap. 19, pag. 225: „Streben, Wünschen, Fliehen, Hoffen, Lust und Unlust ist Affection des Willens.“

[5]) Vgl. Band I., § 33, pag. 208.

und Wohlgefallen, die uns allein die Contemplation, d. i. die Erkenntniss der Ideen gewähren kann.[1]) Stände das intuirende, reine, willenlose Subject den Ideen gegenüber allein auf der Welt da, als „ein geflügelter Engelskopf ohne Leib“,[2]) so würde es bei Anblick der Ideen die wahre Seligkeit empfinden. Das willenlose Subject ist aber von seinem Träger, dem Willen, nicht zu trennen, und die Ideen erscheinen nicht immer gleichmässig in ihrer Reinheit und Unvermischtheit: daher die verschiedenen Grade des Wohlgefallens, die sowohl objectiv wie subjectiv bedingt sind.

Demgemäss wird auch die Wirkung der Kunst — jener zur Anschaulichkeit gebrachten Idee — wenn auch im Allgemeinen Wohlgefallen sein, so doch immer verschiedene Grade annehmen.

Wie wir den Zweck der Kunst ganz besonders mit Bezug auf den schaffenden Künstler betrachtet haben, so werden wir bei ihren Wirkungen vorzugsweise auf den empfangenden Beschauer Rücksicht nehmen müssen.[3]) Von diesem gilt nun in gewissem Grade dasselbe wie von jenem: um den Zweck und das Wesen der Kunst gewahr zu werden, muss er jener willenlosen Contemplation sich hingeben, welche auch den Künstler zur richtigen Auffassung der Ideen befähigt. Alle Neigungen, Wünsche, Affecte, Leidenschaften, Sorgen muss er verbannen, wenn er ein Kunstwerk betrachten will, oder vielmehr dieses verbannt jene, wenn der Beschauende sich willig dem Eindruck des Kunstwerks überlässt. Die Wirkung der reinen wahren Kunst

---

[1]) Welt als Wille, Band I., § 38, pag. 230 bis 232 und § 34, pag. 211.

[2]) Welt als Wille, Band I., § 18, pag. 118.

[3]) Welt als Wille, Band I., § 37.

auf den Menschen wird freilich immer abhängen von der subjectiven Beschaffenheit dieses.[1]) Ist in ihm der geistige Theil überhaupt bevorzugt oder ist seine Gehirnthätigkeit auch nur zu gewissen Zeiten in besonderer Kraft und Frische, dann wird die Kunst ihm die höchste Befriedigung, das grösste Glück und die ungetrübteste Freude gewähren; hat dagegen überhaupt oder auch nur momentan der Wille, der nur Treiben und Drängen ist und nur für den Augenblick befriedigt wird, wenn sein Interesse an andern Objecten in Bewegung gesetzt wird, das Uebergewicht, so ist die Wirkung der Kunst entweder keine oder eine geringe oder gar abstossende. Da ferner in jedem Menschen, der zu Beidem fähig ist, die Intuition zugleich mit dem Willen verwachsen ist, wird jene stets bei Betrachtung von Kunstobjecten mit diesem einen Kampf haben, in welchem es sich um den Sieg beider, also um Wohlgefallen oder Missfallen handeln wird.[2]) Diesem ewigen Antagonismus in dem Subject kann nur Eines die Wage halten, nämlich die reine, wahre Kunst, die eine thatsächliche Erfüllung ihres Selbstzwecks, eine wahrhafte Manifestation des Wollens, ein getreues Bild der Ideen ist. Je mehr die Kunst ihrem Wesen entspricht, desto mehr Wohlgefallen hat der Beschauer, je mehr sie ihren Zweck ausser Acht gelassen, desto mehr kommt das Unbehagen des Beschauers, sein stets unzufriedener Wille zum Vorschein.

Die Wirkung der Kunst als solcher ist also Wohlgegefallen; welchen Grad aber dieses Wohlgefallen hat, hängt sowohl von dem Beschauer ab, wie von dem Grade, in welchem die Kunst ihren Zweck erfüllt. Aus dieser ob-

---

[1]) Ebenda § 38, pag. 234.

[2]) Welt als Wille, Band I., § 39. pag. 236.

jectiven und subjectiven Seite der Wirkung der Kunst setzen sich alle ästhetischen Urtheilsbegriffe zusammen.

Reden wir zunächst von der Kunst allein, ohne Rücksicht zu nehmen auf die jeweilige oder im Wesen verschiedene Beschaffenheit und Fähigkeit des beschauenden Subjects, so bezeichnen wir dasjenige Kunstwerk als schön, welches uns in die rein objective intuitive Anschauung zu versetzen vermag und uns von dem uns anklebenden, uns immer in die Sphäre der Leiden und der Sorgen herunterziehenden Willen befreit.[1] Dazu ist, ganz abgesehen von den subjectiven Bedingungen, nöthig, dass das Kunstwerk den Zweck der Wahrheit oder Erleichterung der Erkenntniss[2] erfüllt und die in ihm durch sinnliche Mittel dargestellte Idee in ihrer möglichsten Reinheit und Klarheit hervorleuchtet. Es darf uns nirgends an besondere Beziehungen erinnern, wir dürfen kein menschliches oder fleischliches Interesse daran haben, es muss uns z. B. die Idee der Menschheit, nicht aber ihre an Zeit und Raum geknüpften accidentiellen Eigenschaften wiedergeben. Aus jedem Kunstwerk muss es heraustönen: „das ist das Leben, die wahre wirkliche Beschaffenheit der Welt, wie sie vor tausend Jahren war und heute noch ist.“[3] Es müssen aus der Kunst, welcher Art sie auch sein mag, die Ideen, die nie wechselnden Formen und Eigenschaften aller natürlichen, sowohl unorganischen wie organischen Körper, wie auch die nach Naturgesetzen sich offenbarenden allgemeinen Kräfte wie als Wesen klar und deutlich hervortreten. Ist

---

[1]) Welt als Wille, Band I., pag. 237.

[2]) Band II., cap. 34, pag. 464.

[3]) Band I., § 49, pag. 278; Band II., pag. 461, 462.

das der Fall, so werden wir im Stande sein, sie im Nu zu erkennen und durch ihre Betrachtung aller uns an unsere Gewohnheiten oder Leidenschaften erinnernden Interessen überhoben sein. Die Schönheit — im objectiven Sinne — besteht also in der Wahrheit der Idee und in einer derartigen Verdeutlichung derselben, dass wir in den reinen, willenlosen Zustand der Intuition, in der man nicht nach Zeit und Raum fragt, sondern wie ein Weltauge[1]) das Wesen der Dinge in seiner wahren Gestalt schaut, versetzt werden können.

Zur Schönheit gehört aber ferner als Correlat in dem Beschauer der Sieg der Intuition über den Willen. Das Kunstwerk mag die Idee selber sein — schön wird es für uns erst, wenn wir ihm die zur Erkenntniss der Idee nöthige Bedingung entgegen tragen. Nicht Jedem ist es gegeben, aus der gewöhnlichen Sphäre der Erkenntniss, in welcher man einfach die Beziehungen der Dinge zu sich und unter einander selbst bis in ihre fernsten Ziele hin betrachtet, herauszukommen. Nur eine von Genie unterstützte Erregung der Gehirnthätigkeit, in welcher man sich ganz und gar den Objecten überlässt, führt uns zu einer vollkommenen Objectivität des Bewusstseins, in der man sich selbst ganz vergessen und sich aller Beziehungen zu dem (eigenen) Willen entledigt hat. Man darf kein persönliches Interesse für den Gegenstand haben; hierdurch allein wird der Wille, mithin die Leidenschaft, die Unzufriedenheit erweckt; sondern rein und interesselos muss die Contemplation sein, ein Verlieren in den Gegenstand und Vergessen seiner selbst, wenn das Kunstwerk auch im subjectiven Sinne schön sein soll.

---

[1]) Welt als Wille, Band I., pag. 219.

Aus dem bisher nach seinen beiden Seiten hin entwickelten Begriff der Schönheit folgt von selbst, dass auch die Natur schön ist.[1]) Die Natur können wir auch nur als eine Nachbildnerin der Idee betrachten, welch' letztere sich eben in ihr zu Einzelheiten objectivirt. Wenn sie unsere auf die Dinge gerichtete Erkenntniss frei macht von dem uns anhaftenden, uns plagenden und quälenden Willen, von unseren Leiden und Sorgen, von Furcht und Hoffnung, von Leidenschaften und Neigungen, wenn wir bei Betrachtung der Natur ganz in ihre Idee hinein vertieft werden, dann ist sie schön.

Ferner folgt aus dem Wesen der Idee, die sich doch in verschiedenen Stufen immer vollkommener objectivirt, dass unter den Gegenständen der Natur der Mensch als die vollkommenste Objectivation des Willens, d. i. als die höchste Idee, am schönsten ist, und dass die Kunst, welche die Darstellung des Menschen zum Object hat, die höchste Stufe in der Kunstwelt einnimmt, abgesehen von der einen Kunst, welche nicht die Ideen, sondern den Willen selbst, die Welt in ihrer ganzen Totalität darstellt: wir meinen die Musik, von der wie von den übrigen Künsten weiter unten die Rede sein wird.

Die verschiedenen Grade der Schönheit werden sich, wie sich nun von selbst ergiebt, einmal nach dem Grade, wie die Idee ihren Ausdruck in Kunst und Natur gefunden, sodann nach der mehr oder weniger glücklichen Besiegung des Willens durch die Intuition erklären, sowie ferner auch innerhalb der Kunstgattungen sich die Schönheit nach dem Grade der Vollkommenheit derjenigen Stufe der Objectivation des Willens, welche Gegenstand der Darstellung

[1]) Welt als Wille, Band I., § 41, pag. 248; Band II., cap. 33, pag. 459 bis 461.

ist, richten wird. Von den Kunstgattungen, ihrem Werthe und ihrer Anordnung wird späterhin die Rede sein; hier haben wir nur noch kurz auf diejenigen ästhetischen Urtheilsbegriffe hinzuweisen, welche durch die Verschiedenheit der Ideendarstellung wie des beschauenden Individuums sich ergeben.

Wenn das Kunstwerk nicht den Zweck der Kunst erfüllt hat, wenn es seinem inneren Wesen nach nicht wahr ist, so kann es weder an sich schön sein, da es nicht Wohlgefallen erregen kann, noch kann es von dem Beschauer für schön gehalten werden, selbst wenn er sich in dem vollkommensten Zustande künstlerischer Contemplation befindet. Die nächste Wirkung eines derartigen Kunstwerks, das zu sehr die Wirklichkeit, mit allen ihren ihr nothwendig anhaftenden Schlacken und Fehlern, darstellt, und das streng genommen nicht mehr die wahre Kunst ist, ist nämlich diejenige, dass die Intuition, die in der mangelnden reinen Idee vergebens Genüge sucht, von dem gleichfalls mit jenen Schlacken und Fehlern behafteten Willen, dem Leib gewordenen Willen, in den Hintergrund gedrängt wird. Nur die Wahrheit wirkt Wohlgefallen, ein Mangel derselben stimmt das Wohlgefallen herab und reizt den Willen zur Action und demnächst zur Herrschaft über die Intuition. In dem Mangel der Wahrheit haben wir also — in Ansehung der Wirkung — die verschiedenen Grade der Schönheit zu suchen. Als einen dieser Grade betrachten wir auch die Hässlichkeit.[1]) Sie characterisirt sich dadurch, dass — sei es die Kunst oder die Natur — in der Nachbildung die Idee gänzlich verlassen und die

---

[1]) Schopenhauer sieht in der Hässlichkeit nur „die unvollkommene Objectivirung des Willens", (Band I., pag. 264) und „die Beschränkung des Schönen durch das Characteristische", vgl. Band I., pag. 266.

äusserste individuelle Wirklichkeit, die keine Aehnlichkeit mehr mit der Idee hat, zum Ausdruck gebracht ist. Diese Differenz zwischen Idee und Wirklichkeit ist nicht nothwendig immer eine grosse; wie gross sie auch sein mag, sie kann jedenfalls von uns erkannt werden, da wir ja der Intuition fähig sind und unsere Intuition dazu vom allgemeinen Willen geschaffen ist, die Idee zu erkennen. Ein normaler Mensch, rein mit dem Verstande betrachtet, und also Object für die gewöhnliche menschliche Denkweise, kann zuweilen mit der Idee des Menschen die grösseste Aehnlichkeit haben; aber es giebt Ausnahmen, in denen auch die Spuren einer Aehnlichkeit verwischt sind, sowohl in rein körperlicher wie in geistiger Beziehung. Das Kunstwerk oder die Natur, welche solche Gebilde darstellt, erhebt in dem Beschauer nicht nur den Willen über die Intuition, sondern erregt auch den Widerwillen, der sich vergebens sträubt, statt wie vorhin von der Intuition (bei Anblick des Schönen), so jetzt von dem ihm feindlichen Ausdruck des Willens gebändigt zu sein. Denn der Wille zieht sich nicht nur gegenseitig an, sondern stösst und drängt sich stets, um über den Nachbaren zu triumphiren.[1]) Diesen Triumph gönnt ihm aber das Hässliche nicht.

In der Mitte zwischen dem Schönen — der Herrschaft der Idee und der Intuition — und dem Hässlichen — der Herrschaft der Wirklichkeit und des Widerwillens — liegt der Grad der Schönheit, welcher nur den Willen, nicht den Widerwillen erregt, mithin an innerer Wahrheit der Idee höher steht als das Hässliche. Es ist das Reizende,[2]) welches den Willen kitzelt und Lust, ja Lüsternheit er-

[1]) Welt als Wille, Band I., § 27, pag. 174 bis 176.

[2]) Welt als Wille, Band I., § 40.

regt. Auch in dem Reizenden ist der reine Ausdruck der Idee schlecht weggekommen; sie ist untermischt mit der niederen Sphäre der Wirklichkeit und desshalb stachelt eben ein derartiges Product unsere Leidenschaften an und reizt sie; das aber, was diesen fröhnt, kann niemals ein Gegenstand reiner, ruhiger Contemplation sein, kann niemals *κατ' ἐξοχήν* das Schöne sein.

Ein anderer Grad des Schönen ist das Erhabene.[1]) In dem Kunstwerk wie in der Natur muss, wenn etwas erhaben genannt werden darf, die Herrschaft der Idee über die Wirklichkeit auf ganz eklatante Weise in die Intuition fallen, die ihrerseits wieder sich eines grossartigen Sieges über den fleischlichen Willen bewusst sein muss.

Diese vier eben näher entwickelten Grade der Schönheit — das Erhabene, das Schöne, das Reizende, das Hässliche — sind die vier allgemeinsten ästhetischen Urtheilsbegriffe; alle anderen ordenen sich ihnen unter. Sie alle sind aus dem Verhältniss der Intuition zum Willen einerseits und aus dem der Idee zur Wirklichkeit andererseits zusammengesetzt und hervorgegangen. Sie gelten von der Natur wie von der Kunst. Selbst das Hässliche gilt und hat seine Berechtigung in der Kunst als Grad der Schönheit, wenn auch als ein negativer, so doch eben durch seine Beziehung zur Schönheit, aber auch nur dann. Das Hässliche allein zum Gegenstand der Kunst gemacht, würde eine Versündigung an der Idee der Kunst sein; wohl aber darf es dem Schönen gegenüber als Contrast dastehen, der um so heilsamer wirkt, als sich dann das Schöne in seinem ganzen Werth zeigt.

---

[1]) Ebenda § 39.

Die Grade der Wahrheit der in der Natur wie in der Kunst zur Darstellung gebrachten Idee rufen aber nicht nothwendig in allen Menschen die gleiche Wirkung hervor: an sich betrachtet, erfüllen sie nur auf verschiedene Weise einen Zweck; Grade der Schönheit werden sie erst durch ihre Wirkung, für welche überhaupt die Existenz eines intuirenden Geistes, des reinen willenlosen Subjects, des objectiven Anschauens Bedingung ist, wenn auch die Intuition zuweilen — so doch erst nach einem Kampf — von dem Willen in den Hintergrund gedrängt wird. In anderen Menschen, welchen die Gabe der Intuition abgeht, und welche die Kunst und Natur nur mit ihrem Begriffsvermögen betrachten, wirkt selbst die reine Idee nichts: es wird in ihnen weder im Allgemeinen Wohlgefallen erzeugt, noch bestimmte Stufen desselben. Die Natur ist ihnen Object, und die Kunst eine schwache Nachahmung derselben, die täuscht oder spielt, aber nichts zur Erkenntniss von dem inneren Wesen der Welt beiträgt. Ihnen gefällt daher, wenn überhaupt etwas an der Kunst, so die äussere Form, welche knapp concentrirt, was in grossen Gesetzen in der Natur fungirt. Diese formale Schönheit geht vortrefflich Hand in Hand mit der technischen Spielerei oder Kunstfertigkeit sogenannter Künstler, die eben in den inneren Werth der Kunst ebenso wenig wie in das Wesen der Welt einzudringen vermögen. Jene Künstler gleichen Handwerkern, jene Menschen Thieren, da sie eine Erkenntnissart weniger als die anderen Menschen haben.

Die Grenzen der Kunst
nach aussen wie nach innen.

Als Darstellung der Welt ist die Kunst, wie wir gesehen haben, eine Nachahmung der Ideen, nimmermehr aber der Wirklichkeit. Die Kunst ist der übrigen Welt der Erscheinung gegenüber eine höhere Wirklichkeit, die der Schlacken der blossen Zeitlichkeit und Sinnenwelt enthoben ist. Ferner aber hat die Kunst, eben weil sie Darstellung durch sinnliche Mittel ist, nicht die Möglichkeit, die Idee, wie sie ist, rein wiederzugeben; denn mit der Sinnlichkeit in den Mitteln geht die Idee auch sinnliche Bedingungen ein, deren eine und erste die Individualisirung ist. Ihre Grenzen nach aussen findet die Kunst also speziell darin, dass sie weder die nackte Wirklichkeit darstellen darf, noch die reine Idee zur Anschauung bringen kann.

Aus dem einen Grunde gliedert sich die Kunst auch nicht nach der Vielheit der sinnlichen Objecte, welche dargestellt werden können, in lauter Individualitäten, sondern als Nachahmung der Ideen in Gattungen oder Stufen. Und aus dem anderen Grunde erscheinen diese Gattungen oder Stufen nie als reine Bilder für die Anschauung, sondern,

da sie eine Vereinigung mit Individualitäten eingehen müssen, vermöge der sinnlichen Art und Weise der Darstellung, nur als Idee in der Individuation, d. h. als Ideal.[1]) Das Ideal ist eben die Aufhebung der Differenz, die zwischen der individuellen Wirklichkeit und der Idee besteht, und zugleich die Einheit der individuellen Wirklichkeit mit der Idee: das Ideal ist die Idee in ihrer Individuation. Die reinen Ideen, die das Object der Kunst sind, bleiben zwar immer die unabänderlichen Musterbilder; in ihrer Darstellung aber, die doch nur in sinnlichen Formen geschehen kann, nehmen sie den Character der Sinnlichkeit, d. h. der Individualität an, d. h. sie werden Ideal.

Wenn die Ideen in ihrer Reinheit auch nicht für die Sinnlichkeit darstellbar sind, so bleiben sie doch immer die grossen Formen, aus denen heraus der intuitive Geist arbeitet, und wie sie die Musterbilder für den Geist sind, der sie auch in der Individualität nachzuahmen sucht, so bleiben sie auch die Normen, nach denen sich die Kunst, trotz ihrer Aufgabe zu individualisiren, in Gattungen oder Stufen absondert. Stellen diese sich auch nicht als anschauliche Bilder dar, so sind sie doch für den menschlichen Verstand zur Erkenntniss zu bringen, und zwar als Sammelbegriffe, unter die er die einzelnen individuellen Kunstproductionen unterbringt. Der Verstand verfährt hierbei zwar nur empirisch, indem er die individuellen Kunsterscheinungen, in deren jeder sich die (individualisirte) Idee ausprägt, gruppirt, aber die Nothwendigkeit der Gruppirungen zu erkennen, dazu gelangen wir nur, wenn wir die Stufen der Objectivation, die Ideen, die das Object der Kunst sind, als sich unmittelbar darstellende

[1]) Welt als Wille, Band I., § 27, pag. 174; § 45, pag. 262.

oder als rein dargestellte denken, wenngleich sie für uns nie in dieser reinen Form zur Anschauung kommen. Mit der Verschiedenartigkeit und Abstufung der Ideen ist aber hinwiederum noch nicht allein die Gliederung gegeben; mindestens als Accidens tritt hinzu der Stoff, in welchem sie wiederholt werden. Einerseits gliedern sich also die Künste — und in dieser Gliederung sehen wir die Grenzen nach innen — ihrem Inhalt gemäss nach den Stufen der Objectivation, anfangend von den allgemeinsten Kräften der Natur, übergehend zu den Ideen der unorganischen, weiter zu den organischen bewusstlosen, ferner zu den organisch-bewussten Objecten und abschliessend mit der höchsten und vollkommensten Stufe der Willensobjectivation, dem organisch-bewussten Menschen,[1]) — andererseits werden diese verschiedenen Ideen, die empirisch betrachtet, als Species der Dinge aufzufassen sind, sich auch noch in ihrer künstlerischen Darstellung nach dem Stoff eintheilen müssen,[2]) da das Mittel der sinnlichen Darstellung eine Grenze ist, über welche die Kunst nicht hinausgehen kann, und eine Bedingung, der sie absolut unterworfen ist.

Die schwächste und niedrigste Objectität des Willens sind die Ideen der Materie: Schwere, Starrheit, Cohäsion und Härte, — als Species im empirischen Sinn aufgefasst, der Stein. Die Kunst, welche diese Ideen zur Anschauung bringt, ist die Baukunst,[3]) der Stoff, in

---

[1]) Welt als Wille, Band 1., § 27, pag. 128 und § 36.

[2]) Ebenda § 36, pag. 217: „Je nachdem der Stoff ist, in welchem sie (die Kunst) wiederholt, ist sie bildende Kunst, Poesie oder Musik.“

[3]) Welt als Wille, Band I, § 43, pag. 252 bis 256; vgl. cap. 35 des zweiten Bandes; die Darstellung des Wesens der Baukunst schliesst sich eng an die Ausführungen in den citirten Stellen an.

welchem dies geschieht, Stein. Schwere und Starrheit sind nun aber als Objectivationen des Willens sich bekämpfende Kräfte. Diesen Kampf zur Versinnlichung zu bringen, ist der Zweck der (rein ästhetisch, nicht etwa vom Nützlichkeitsstandpunkt aufgefassten) Baukunst. Die Schwere hat das Streben, zu drücken und auf die Erde zu fallen, die Starrheit das Streben, in der Ruhe zu bleiben. Ein Werk der Baukunst, in welchem die Schwere in ein angemessenes Verhältniss zur Starrheit gebracht ist, ist schön. Die Angemessenheit besteht aber darin, dass die Schwere des Steins aufgehalten wird, die Erde direkt zu drücken, — sonst würde ein Gebäude schnell in einen Haufen Steine zusammen fallen. Verhütet wird dies durch die Starrheit, welche den schweren Stein stützt, so dass er nur vermittelst dieser Stütze die Erde drückt. Werke der Baukunst, aus denen dieses Verhältniss nicht klar hervorleuchtet, wo also die Nothwendigkeit der Theile nicht aus diesem Verhältniss hervorgeht, offenbaren nicht die Idee der niedrigsten Stufe des Willens; ihre Schönheit bemisst sich umgekehrt nach dem Grade, in welchem sie von derselben abweichen. Am schönsten sind jedenfalls diejenigen Werke, in denen Schwere und Starrheit, Last und Stütze, sich frei und gesondert gegenübertreten als Säule und Gebälk, aber auch nur dann, wenn die Säule das Gebälk so sicher tragen kann, dass unser Wille in keiner Weise dadurch hervorgerufen und geängstigt wird.

Nach diesen kurzen Andeutungen über das Wesen der Baukunst sei hier noch die Frage berührt, ob die Baukunst eine nachahmende Kunst sei. Selbst Schopenhauer leugnet dies (vgl. Welt als Wille und Vorstellung, II., pag. 470; dritte Aufl.) In dem Sinne aber, wie wir das Nachahmen aufgefasst haben und wie wir es nach Schopen-

hauers Vorgang auffassen mussten, kann es keinem Zweifel unterliegen, dass auch die Baukunst nachahmt. Zwar besteht hier das Nachahmen nicht in einer Object gewordenen Idee, sondern in dem Nachahmen der allgemeinen Idee der Materie selbst.[1]) Die Idee hat freilich auf dieser niedrigsten Stufe des Willens noch keine Form gefunden, welche sie dem Künstler zu ihrer leichteren Erkenntniss und Nachahmung vorführen könnte; dies gehört aber auch gar nicht zur Bedingung des Nachahmens. Die Idee der Materie wird in der Baukunst direkt und ohne Vermittelung nachgeahmt, und wäre diese Idee nicht die niedrigste Stufe der Objectivation des Willens, die Art der Nachahmung würde die Baukunst gleich der Musik zur höchsten und edelsten Kunst machen. So aber bleibt sie nur das Bild des „Grundbasses" der Natur und darum auch — ästhetisch betrachtet — die niedrigste der Künste.

Die schöne Wasserleitungs-Kunst, welche sich bei Schopenhauer als Seitenstück an die Baukunst anschliesst, kann nun nach unserer Meinung nicht als schöne Kunst betrachtet werden; denn in ihr wird doch nicht die Idee der Schwere und Flüssigkeit vermittelst des Stoffes Wasser nachgeahmt. Ueberdies wäre die Wasserleitungskunst eben nur eine Leitungskunst, eine Kunst, welche das Wasser aus seinem natürlichen Bestreben zu fliessen und aus seiner Richtung verleitet, diesen seinen inneren Zweck auf Umwegen zu erreichen. Eine solche Leitungskunst ist aber eine rein formale: die Leitung wird jedenfalls niemals ein Bild der Idee des Wassers sein. Das, was schön daran ist, ist nur eben die Natur des Wassers selbst, die nach einer bestimmten Leitung in

---

[1]) **Mit dieser Auffassung ist auch verwandt die** *μίμησις* **des Plotin.**

eine ganz besondere Erscheinung tritt, wie bei Springbrunnen und Cascaden. Schopenhauer hat über diese Kunst daher auch nur 12 Zeilen geschrieben, ohne weiter seine Gedanken darüber zu entwickeln.[1]) Dasselbe gilt von der schönen Gartenkunst,[2]) die Schopenhauer die Kunst nennt, welche die Idee der organisch-bewusstlosen, d. i. der vegetabilischen Natur darstellt. Auch hier bleibt das Schöne an der Kunst nur immer die Natur.

Wasser und Pflanzen sind, da sie Ideen repräsentiren, jedenfalls Gegenstände der Kunst, und die Kunst, welche sich mit ihnen beschäftigt, wird als eine der schönen Baukunst unmittelbar im Range folgende betrachtet werden können, da die Ideen des Wassers und der vegetabilischen Natur die dem Stein resp. der Idee der Schwere und Starrheit zunächst folgenden Stufen des nach Bewusstsein weiterstrebenden Willens sind. Aber der darstellende Künstler kann nicht mit ihnen direct operiren, wenn er sie nachahmen will: das schäumende Meer kann er nicht mit Wasser nachahmen, um die Idee davon im Bilde erscheinen zu lassen; das Wasser würde selbst wieder eine Nachahmung verlangen: — das Gleiche gilt von den Pflanzen.

Dem Wasser, wie der nächst höheren Ideenstufe, der Pflanzenwelt, gilt als gemeinsames Merkmal das Licht, welches sich in ihnen wiederspiegelt und welches in seiner wahren Gestalt unsern Sinnen nahe zu führen sie berufen sind. Im Wasser verbinden sich das Licht und das ewig Veränderliche und Verschiebbare, in der Pflanze das Licht und die Ruhe; nicht dass sie beide Licht wären, aber das

---

[1]) Welt als Wille u. V., Band I., § 43, pag. 257.

[2]) Ebenda § 44, pag. 257.

Licht kommt in ihnen zum Ausdruck. Und so wird auch der Künstler ihre Ideen am besten mit Licht wiedergeben können, mit einem Stoff, welcher die Farben des Lichts auch seinerseits zum Ausdruck bringt, also nach dem empirischen Sprachgebrauch mit Farbe. Die Farben bestehen selbst vorzugsweise aus vegetabilischen Stoffen, zu ihrer Wirksamkeit gehört Wasser oder Flüssigkeit, daher die Malerei[1]) auch die Gebiete, welchen sie ihre Möglichkeit verdankt, vorzugsweise zum Gegenstand wählen muss. Der Baukunst schliesst sich also überhaupt an die Malerei, und innerhalb dieser die Seemalerei, weil sie die Idee des Wassers, sodann die Landschaftsmalerei, weil sie die Idee der vegetabilischen Natur darstellt. Beide Ideen können nur durch die Malerei dargestellt werden; die Malerei freilich kann noch andere Ideen zur Darstellung bringen, was seinen inneren Grund auch darin findet, dass auch an jenen anderen Ideen und ihren Objecten das Licht zum Ausdruck gelangt und es Farben giebt, welche der unorganischen und der animalischen Natur entstammen.

Die der vegetabilischen Natur nächstfolgende Stufe ist die animalische, und da der Stoff, mit welchem die Nachahmung gebildet, überhaupt sich fähig zeigt, Körper zur Darstellung zu bringen, ist es begreiflich, dass die Idee der animalischen Natur sich auch in der Malerei wiederspiegeln kann. Der Landschaftsmalerei folgt daher als nächst höhere Stufe innerhalb der Malerei die Thiermalerei und dieser die Menschenmalerei, sei es die Genre-, sei es die Historien-, sei es die Portrait-

[1]) Welt als Wille u. V., Band I., § 44 u. 45.

malerei, welche innerhalb der Malerei die höchste und vollkommenste Stufe der Kunst ist. [1])

In der Thiermalerei ist das Object fast mit der Idee verschmolzen; die Idee selbst ist auf dieser Stufe noch nicht zum völligen Bewusstsein, daher auch nicht zu charakteristischer Individualität gekommen. Der Menschenmalerei aber ist die allgemeine Idee des Menschseins nicht sowohl, als die Idee eines bestimmten Menschen ein besonderer Vorwurf. Die Schönheit, welche uns hierin dargestellt wird, ist zugleich eine höhere als diejenige aller unteren Stufen, weil eben der Mensch die vollkommenste Objectivation des Willens auf der höchsten Stufe seiner Erkennbarkeit ist. [2])

Die Idee des Menschen kommt aber erst ganz zu ihrer Geltung, wenn die Kunst Mittel findet, ihn, ausser als räumliche Figur, auch in seiner zeitlichen Erscheinung, in seiner Bewegung, in seinen Handlungen und Leidenschaften darzustellen. Die Malerei fasst nur mehr den Charakter in seinem inneren Wirken auf; die Bewegung, in der der Charakter zur Handlung kommt, wird, wenn auch nur momentan, in der Skulptur wiedergegeben. Freilich stellen auch Gemälde einen Moment in der Bewegung des Menschen dar; aber die Wirkung dieser Bewegung bleibt auf dem Bilde nur eine einseitige und flache, während in der Skulptur sich die Bewegung in allen Adern des uns von allen Seiten sichtbaren Körpers ausgeprägt

[1]) Schopenhauer hat freilich diese Consequenzen noch nicht vollständig gezogen, indess deuten seine in Band I., § 45 niedergelegten Gedanken darauf hin. Vgl. überhaupt im Folgenden die Ausführungen des § 45.

[2]) Welt als Wille, Band I., § 41, pag. 248: „Der Mensch ist vor Allem schön und die Offenbarung seines Wesens das höchste Ziel der Kunst.“ Vgl. auch § 45, pag. 260.

findet. Die Schönheit der Bewegung, die nur in einem Moment erscheint. ist die Grazie.[1]) Dasselbe gilt von der Bildhauerei der Thiere.

Die Skulptur greift wieder auf den Stoff zurück, in welchem die Baukunst operirt; es liegt dies in dem Wesen des darzustellenden Objects begründet, welches als das Höchste in der Welt die niederen Stufen des Willens zu seiner Voraussetzung hat und beherrscht, mithin auch in den Stoffen Darstellung finden kann, in welchen die niederen Stufen zum künstlerischen Ausdruck gelangen. Dem Menschen ist aber noch eine dritte Art der Darstellung — ausser der in Stein und in Farben — vorbehalten, die nämlich, sich durch sich selbst und alle ihm eigenthümlichen Mittel zur künstlerischen Erscheinung zu bringen, durch die allein er zur vollkommensten Darstellung gelangen kann.

Wie die Poesie[2]) ihren Darstellungsmitteln gemäss, nämlich: Wort, Gedanke und Handlung, allein auf das menschliche Gebiet hinweist, so ist auch ihr eigentliches künstlerisches Object der Mensch selbst. Gleichwohl kann der Mensch in dieser seiner ihm eigenthümlicheu Sprache die Ideen aller ihm voraufgehenden Stufen zur Anschauung bringen, wenngleich die Worte nur Begriffe repräsentiren. Aber der Beschauer oder vielmehr Hörer ist ja selbst wieder ein Mensch, und dieser kann gerade aus den Worten und Handlungen die deutlichsten Anschauungen von der Idee bekommen, da ihm ja selbst Intuition und Phantasie gegeben ist. Mit der Sprache kann man eine entzückende Landschaft in dem Hörer reproduciren, oder

[1]) Ebenda pag 264.

[2]) Schopenhauer, Welt als Wille, Band I., § 51, pag. 286.

Sturm und Meer, oder das Thierleben ebensogut, wie die Idee des Menschen, obschon für diese ganz besonders die Poesie berechnet ist. Dass die dramatische Kunst innerhalb der Poesie und von der dramatischen Kunst wieder die Tragödie die höchste Stufe einnimmt, leuchtet von selbst ein, da sie die Idee des höchsten Wesens durch alle diesem Wesen von Natur zukommenden Mittel darstellt. Für die Tragödie gilt ganz besonders als oberste Regel, die Idee der Menschheit, nicht ihre sich an Zeit und Raum knüpfenden Zufälligkeiten, sondern das wahre Wesen des Menschen und der in ihm lebenden Welt, sein Leiden und sein Unglück, nachzuahmen; wenn sie das erreicht, aber auch nur dann, ist sie schön. [1])

Es würde das Wesen der „Grundzüge", wie ich diese Abhandlung bezeichnet habe, weit übersteigen, wenn ich mich auf weitere Ausführungen über die Künste überhaupt, wie speciell über die dramatische Kunst, einlassen wollte. Nur Skizzen können und sollten es sein, nur das Gerippe der allgemeinen Aesthetik, die, wie ich glaube, ganz in Schopenhauer'schem Geist gedacht ist. Wir wenden uns daher auch nur noch ganz kurz zur Musik, dem wahren Inbegriff aller Kunst, welche nicht die Ideen mehr oder irgend welches sinnlich wahrnehmbare Object seiner Idee nach darstellt, sondern den Willen selbst, die Welt in ihrer Totalität. [2]) Die Ideen zeigen sich alle in der Welt als objectivirt, und alle bisher betrachteten Künste — mit Ausnahme der Baukunst — ahmen zwar die Ideen nach, aber doch eben nur soweit sie als Objectivationen des Willens für uns auch dem Verstande und

---

[1]) Welt als Wille, Band I., § 51, pag. 298; Band II., cap. 37.

[2]) Band I., § 52, pag. 301; Band II., cap. 39.

der sinnlichen Anschauung nach erkennbar sind. Die Musik, welche den leichtesten, fast nur seelischen und geistigen Stoff zur Nachahmung verwerthet, bedarf des Mittels der objectivirten, d. h. zur sinnlichen Anschauung gebrachten Idee nicht: sie ahmt den Willen, das eigentliche Wesen dieser Welt, den ewigen Drang, das Hin und Her, das ewige Entzweien und Sichwiederversöhnen, nach. Und insofern ist die Musik selbst eine Objectivation des Willens, in welcher alle Stufen desselben zu gleicher Zeit erscheinen: der Grundbass repräsentirt die unorganische Natur; die dem Bass näher stehenden Ripienstimmen sind die Pflanzen-, und weiterhin die Thierwelt; die Melodie, welche im Diskant erscheint, der sie alle beherrschende Mensch, der alle jene unteren Stufen, wie die Melodie die Harmonie, zur Bedingung und Voraussetzung hat.



Ich bin mir wohl bewusst, im Wesentlichen nur die genialen Gedanken Schopenhauer's wiedergegeben zu haben, speciell in der Besprechung der Künste, wo ich mich nur damit begnügte, sie anzudeuten. Nur der Gedankengang, den ich der Aesthetik gegeben, ihre innere Begründung, Eintheilung und Entwickelung, die Herleitung und Entwickelung der ästhetischen Urtheilsbegriffe, sowie hin und wieder einzelne von Schopenhauer abweichende Ansichten (z. B. über das Nachahmende in der Baukunst, über die Wasserleitungs- und Gartenkunst) dürften vielleicht auf meine Rechnung zu setzen sein, wenn nicht eben diese Gedanken sich wie von selbst aus der ganzen Schopenhauer'schen Anschauung und Auffassung von

der Kunst heraus ergeben haben. Aber es war mir Bedürfniss, in der heutigen Zeit, wo der Formalismus in der Hervorbringung wie Beurtheilung der Kunst so sehr in Blüte steht, wieder auf die Philosophie hinzuweisen, welche nach meinem Urtheil nicht bloss für alle Lebensverhältnisse, sondern auch für viele philosophische Probleme einen nach meiner Ansicht befriedigenden Aufschluss giebt. Sollten diese Zeilen auch nur Wenige veranlassen, die Kunst einmal in dem Lichte Schopenhauer's zu betrachten und sich in seine Aesthetik und vor Allem in die Kunst selbst weiter hineinzuvertiefen, so ist für mich der Gewinn schon ein grosser. Denn seine Philosophie der Kunst — als welche seine Aesthetik zu betrachten ist — ist zugleich seine Philosophie der Welt überhaupt, und für diese Anhänger zu werben ist gewiss ein verzeihliches Streben für Denjenigen, welcher in Schopenhauer's Philosophie die einzig richtige und menschenmögliche Auslegung der Welt sieht.

Buchdruckerei der „Post", Kayssler & Co., Berlin, Zimmerstrasse 96.



